

DAN GRIGORESCU

ISTORIA UNEI GENERAȚII PIERDUTE: EXPRESIONIȘTII

Editura Eminescu

DAN GRIGORESCU

ISTORIA UNEI GENERAŢII PIERDUTE: EXPRESIONIŞTII

EDITURA EMINESCU
Bucureşti — 1980

Notă explicativă

Cu mai mulţi ani în urmă, am scris o carte [1] care îşi propunea să reconstituie cîteva momente ale afirmării expresionismului, ale amurgului său, ale participării lui la structurarea unor direcţii mai noi în arta secolului al XX-lea. Urmăream, în primul rînd, evoluţia configuraţiilor plastice şi nu mă refeream la celelalte ipostaze ale atitudinii expresioniste decît în măsura în care credeam că ele aruncă o lumină relevantă asupra artelor vizuale. Mi s-a obiectat atunci — pe bună dreptate — că, în felul acesta, lăsam în afara investigaţiei critice un teritoriu larg în care, mai mult decît alte curente moderne, e x p r e s i o n i s m u l a acţionat asupra structurilor culturale [2]. Nu încape îndoială că „această artă care e un strigăt" (cum a numit-o, cu o definiţie devenită celebră, un critic francez) nu poate fi înţeleasă decît ca un fenomen ce se manifestă, cu egală semnificaţie pentru conturarea formulelor specifice, în cîmpuri diverse ale limbajului artistic. E adevărat că, mai cu seamă atunci cînd încearcă să descopere, în epocile mai vechi, forme despre care crede că ar conţine substanţa însăşi a expresionismului modern, critica face apel în primul rînd la structurile artelor vizuale, mai evidente, desigur, însă care pot fi judecate mai exact dacă sînt integrate într-un sistem coerent al artelor.

Gestul expresionist, adesea vehement, tinzînd să rupă echilibrul tradiţional al formelor, alteori consemnînd o dureroasă însingurare sau o deznădăjduită ezitare în faţa întrebărilor fundamentale ale existenţei, nu e numai acela al pictorilor, al sculptorilor, al graficienilor ; el poate fi recunoscut şi în alte arte, schiţînd cîteodată semnificaţii mai cuprinzătoare decît cele care se desprind din sintaxa culorilor, a volumelor şi a liniilor.

[1] *Expresionismul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

[2] Datorez, în primul rînd, lui Mircea Popescu şi regretatului Petru Comarnescu concluzia unei necesităţi de a lărgi sfera discuţiei asupra expresionismului şi de a cuprinde şi alte forme în afara artelor plastice.

În afară de aceasta, însuși sensul termenului a înregistrat, în acest ultim deceniu, simptomatice modificări, ceea ce a făcut necesară revizuirea unor concluzii la care mă credeam îndreptățit să ajung în 1969. Între timp, au apărut mai multe studii care au adăugat elemente esențiale în explicarea expresionismului. O antologie reprezentativă *(21 eseuri și o bibliografie)* a fost publicată în 1973 sub îngrijirea lui Ulrich Weisstein : *Expressionism as an International Literary Phenomenon,* cel dintîi volum din *Istoria comparată a literaturilor în limbi europene,* proiectată de Asociația Internațională de Literatură Comparată (editori : Didier — Paris și Akadémiai Kiadó — Budapesta). Din lunga listă a cărților dedicate diverselor aspecte ale problemei, care au văzut lumina tiparului în acest interval, listă a cărei amploare atestă interesul statornic pentru expresionism ca fenomen al culturii universale și al culturilor naționale specifice, menționez aici numai cîteva a căror cercetare mi-a permis să verific și să confrunt vechi puncte de vedere la care aderasem sau mi le formulasem și să constat, nu o dată, că ele se cuvine a fi schimbate.

Lucrările colocviului de la Strasbourg consacrat *Expresionismului în teatrul european* au fost publicate în 1971 [1] ; catalogul unei expoziții cu titlul *Expresionismul european,* organizată la Casa Artei din München și la Muzeul parizian de Artă Modernă, a fost tipărit cam în aceeași perioadă [2] ; o amplă culegere de studii critice, însoțită de o bogată bibliografie, însumînd peste 700 de pagini [3] ; numeroase volume cuprinzînd documente, mărturii, scrisori, numere speciale ale unor reviste importante *(Secolul 20* din București, de pildă, a consacrat un număr dublu — 11—12/1969 — problemelor fundamentale ale curentului), cărți vechi, publicații ale vremii, puse la îndemînă în ediții facsimilate ; studii referitoare la diversele genuri ale literaturii, ale artelor, ale raporturilor stabilite între ele în epoca expresionismului. La care trebuie să se adauge contribuții ale unor exegeți din România — Ov. S. Crohmălniceanu [4], Amelia Pavel [5] sau Petre Rado [6] ; toate acestea au constituit, laolaltă, prilejul unei meditații îndelungate asupra unui subiect pe care, nici în momentul apariției cărții de acum un deceniu, nu-l socoteam defel epuizat.

Firește, nici volumul de față nu pornește de la prezumția că ar putea să rezolve o problemă pe care un comentator recent o numește

[1] Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
[2] *L'Expressionnisme européen,* 1970.
[3] Wolfgang Rothe (ed.) : *Expresionismus als Literatur,* Berna, 1969.
[4] *Literatura română și expresionismul.* Editura Eminescu. București. 1971.
[5] *Expresionismul și premisele sale,* Editura Meridiane, București, 1978.
[6] *Labirintul umbrelor,* Editura Meridiane, București 1975 ; o bibliografie a cărților și a revistelor consultate e publicată la sfîrșitul volumului de față.

„enigma expresionistă“ [1]. Autorul lui încearcă doar să schițeze cîteva direcții ale istoriei unui curent care, întemeindu-se pe idei filosofice nu întotdeauna formulate cu destulă claritate, a generat structuri complicate, adesea derutante, greu să fie rînduite într-un sistem. El crede că și în asemenea cazuri, în care impulsul individualității creatorului e decisiv pentru conturarea formelor artistice, modalitățile cercetării comparatiste îngăduie punctarea unor direcții mai limpezi, apte să determine desprinderea unor concluzii mai ferme decît izbutea s-o facă volumul său din 1969.

[1] John Willett : *Expressionism*, New York, 1970, p. 6.

Istoria unui cuvînt

Spre deosebire de majoritatea curentelor artistice din acest secol, expresionismul a adoptat un nume după multă vreme de la apariția celor dintîi manifestări ale sale.

Expresionismul nu a reprezentat niciodată o grupare constituită în jurul unor personalități care, asemenea lui Braque și lui Picasso — printre cubiști —, lui Marinetti — printre futuriști —, lui Breton — printre suprarealiști, să concentreze sensurile unei întregi mișcări artistice.

Mai mult decît atîta, unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai curentului au fost surprinși să constate că erau înglobați într-o mișcare al cărei program îl ignorau sau îl respingeau de-a dreptul. Unul dintre cei care participase la evenimentele ce consacraseră expresionismul, Kurt Wolff, editor al scriitorilor și al artiștilor considerați azi, aproape fără rezerve, că ar fi definit expresionismul german, „detesta ideea asocierii cu acest cuvînt și susținea că, în felul acesta, «li se aplica tuturor o etichetă pe care, de fapt, ei n-o meritau»" [1]. Însuși Ernst Ludwig Kirchner care, după opinia unora dintre cei mai de seamă exegeți ai artei moderne, era „artistul expresionist prin excelență", îi declara, în 1924, unui critic că „i se părea mai degradant decît orice... să fie identificat cu Munch și cu expresionismul" [2]. Iar Gottfried Benn, probabil cea mai impunătoare personalitate poetică a mișcării de după cel de-al doilea război mondial, a fost „șocat, în 1955, cînd a aflat că opera sa a fost prezentată drept expresionistă și își exprima dubiile asupra criteriilor care au determinat o atare definiție" [3].

Și dacă asemenea proteste împotriva termenului (se înțelege, împotriva *oricărui* termen ar fi avut pretenția să desemneze reali-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 7.
[2] Cf. Will Grohmann, *E. L. Kirchner*, Londra, 1961, p. 76.
[3] Cf. Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburg, 1967, p. 39.

tatea artistică a mișcării) se consemnează în cazul unor personalități atît de profund implicate în istoria expresionismului, e mai presus de orice îndoială că dubiile sînt și mai numeroase cînd exegeza caută să opereze grupări și disocieri ale unor curente ce par a se înrudi, în vreun fel, cu mișcarea picturii sau literaturii germane de la începutul secolului. Unii comentatori îl așază, de pildă, pe Chagall, cel din anii debutului, printre expresioniști, în vreme ce alții (majoritatea) îi judecă întreaga creație sub semnul autoritar al suprarealismului. În multe cărți și în expoziții de artă, Utrillo și Modigliani — care, potrivit unor comentatori, au puține legături cu expresionismul — sînt puși alături de artiștii germani și flamanzi ce au aderat în chip manifest la mișcare. Și, în același timp, revista *Sélection*, cea mai de seamă publicație belgiană, în paginile căreia se regăseau punctele unui program îndeajuns de consecvent îndreptat spre apărarea expresionismului, putea scrie, sub semnătura redactorului ei André de Ridder, în 1924, la apariția Manifestului suprarealist, că „lăsînd deoparte sensul specific atribuit termenului de germani, e evident că acest *suprarealism* e foarte puțin diferit de *expresionismul* propagat de noi de la apariția primului număr al revistei“ [1].

În bună parte, explicația unor asemenea neconcordanțe în privința accepției termenului stă în faptul că sfera lui e încă prea largă ; în pofida încercărilor de a i se circumscrie mai precis sensul, se vorbește cîteodată despre expresionism ca despre „o trăsătură caracteristică a artei, literaturii, muzicii și teatrului *germanic*, de la începutul secolului pînă astăzi“ [2] ; alteori (cel mai adesea), el e definit ca o mișcare a culturii germane ce poate fi plasată în perioada 1908—1922 (datele, e adevărat, variază de la un comentator la altul) ; sau e înțeles ca „o calitate a exaltării și a deformării expresive, detectabilă în operele de artă ale oricărui popor și ale oricărei epoci“ [3]. Și uneori — ca în studiul lui Willett [4] — se iau în considerație toate aceste trei sensuri posibile.

„Definiția exactă a expresionismului, spre deosebire de aceea a cubismului, a futurismului italian, a suprarealismului în prima lui fază, aceea a «automatismelor», a fost întotdeauna o problemă delicată, a cărei complexitate și agitație produsă de ea de-a lungul a mai bine de jumătate de secol ies mai bine în relief dacă sînt comparate cu încercările relativ inutile întreprinse pînă acum de criticii

[1] Cf. L. L. Sosset : *Permanence et Actualité de l'Expressionnisme*, Bruxelles, f.d. [1965], p. 26. (Revista *Sélection* apărea din 1920).
[2] Arnold Armin : *Die Literatur des Expressionismus : Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, 1966, p. 8.
[3] Frank Whitford : *Expressionism*, Londra, 1970, p. 11.
[4] *Op. cit.*, p .8.

și de istoricii literari în direcția determinării naturii și sferei noționale exacte ale simbolismului european și ale impresionismului literar" [1]. Chestiunea fundamentală rămînea aceea a delimitărilor spațiale și temporare ale fenomenului ; de aici decurge întrebarea dacă expresionismul are dreptul să se declare ca o *mișcare* („o grupare de activități îndeajuns de coerente, de conștiente de propria realitate, desfășurate de un număr oarecare de artiști contemporani — nu neapărat de aceeași vîrstă — împărtășind o viziune comună" [2]), ca o direcție caracteristică unei anume perioade, sau e o tendință ce iese periodic la suprafață de-a lungul istoriei.

Complicațiile pe care le întîmpină cercetătorul sînt sugerate, cu siguranță, de evoluția însăși a cuvîntului sau, cel puțin, de cîteva etape semnificative ale semanticii lui. Originea cuvîntului a fost pusă de multe ori în discuție ; studii mai noi au reușit să îndepărteze elementul pitoresc, anecdota și să îndrepte atenția asupra unor elemente de istorie a culturii și de estetică [3]. S-a putut constata, printre altele, că tentația de a folosi termenul *expresionism* ca o opoziție la *impresionism* e, in orice caz, anterioară apariției celor dintîi semne ale constituirii vreunei mișcări artistice care va purta acest nume în Germania.

În orice caz, prima semnalare a termenului nu poate fi pusă în legătură cu opoziția față de impresionism, căreia i se atribuie, în multe istorii ale artei, un sens definitoriu. În iulie 1850, revista engleză *Tait's Edinburgh Review* se referea la o „școală expresionistă de pictori moderni" [4], dar sensul atribuit cuvîntului e îndeajuns de vag, oricum greu a i se identifica vreo relație oarecare cu înțelesul dat termenului în primele decenii ale secolului nostru. Cu trei decenii mai tîrziu, la 23 februarie 1880, istoricul britanic Charles Rowley făcea aluzie, într-o prelegere ținută la Manchester, la „expresioniști, cei care-și iau sarcina să exprime emoții și pasiuni deosebite" [5]. Ceea ce, să recunoaștem, nu adăuga prea multă precizie definiției propuse în 1850. Paradoxal, cele dintîi referințe sînt semnalate astfel într-o țară în care mișcarea expresionistă a produs opere

[1] Ulrich Weisstein : *Introducere* la *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris și Budapesta, 1973, p. 15.
[2] *Ibid.*
[3] O cercetare detaliată, cuprinzînd date noi și elocvente, e cea a lui Donald Gordon, „On the Origin of the Word «Expressionism»", în *Journal of the Warburg/Courtauld Institute*, XXIX (1966), pp. 368—385.
[4] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 25.
[5] Cf. P. Fierens : *Les Antécédents de l'Expressionnisme*, Bruxelles, 1951, p. 21.

foarte puţin tipice şi unde, în nici un caz cuvîntul nu avea să fie rostit în legătură cu un curent naţional comparabil în vreun fel sau altul cu cel produs în Germania cu un sfert de secol mai tîrziu [1].

La Salonul parizian al Independenţilor din 1901, Julien-Auguste Hervé (un pictor despre care puţine istorii de artă îşi mai aduc aminte) şi-a intitulat un ciclu de picturi *Expresionisme* şi aflăm că pînă în 1908 el a adus în fiecare an în expoziţie cîteva tablouri cărora le spunea „expresionisme" [2]. Se spune (folosindu-se, desigur, surse indirecte, pentru că picturile de atunci ale lui Hervé nu au fost niciodată reproduse şi nu au fost, deocamdată, identificate în nici o colecţie publică sau particulară) că „expresionismele" erau „studii după natură pictate într-un stil academist" [3]. E greu, deci, de presupus că ele ar fi atras atenţia lui Kandinsky, Gabriele Münter, Pechstein, Curt Hermann şi a sculptorului Bernhard Hoetger care, „aflîndu-se printre artiştii germani expozanţi la Salon" în acea perioadă, ar fi „reţinut termenul", „observînd picturile lui Hervé printre miile de lucrări din acea expoziţie lipsită de orice spirit de selecţie" — aşa cum presupune Willett [4]. Episodul Hervé are, cu siguranţă, doar semnificaţia unei coincidenţe ; la fel ca şi în împrejurările în care cuvîntul fusese folosit mai devreme, în cronici artistice sau în prelegeri de popularizare, se poate sugera, cel mult, că termenul exista şi că se aplica la operele de artă, înainte ca el să fi desemnat o mişcare coerentă a unor artişti care vor împărtăşi un ideal estetic comun, oricît de lipsit de precizie le va fi programul. Dar, aşa cum se poate observa clar, puţine sînt legăturile între sensul *expresionismului* lui Rowley sau al lui Hervé şi cel care va defini arta germană de dinaintea primului război mondial.

Alţii pun pe seama lui Louis Vauxcelles, cronicarul de artă plastică al lui *Le Figaro,* crearea cuvîntului, într-o prezentare a picturilor lui Matisse, pe care le definea drept „expresioniste". Poate că istoricii de artă sînt ispitiţi să-i atribuie celui despre care se ştie că a inventat cuvintele *cubism* şi *fauvi* (amîndouă în derîdere) şi crearea unui termen cu foarte aproximative relaţii cu sensul lui curent în istoria modernă a artei. Tot anecdotică mi se pare relatarea, consemnată în mai multe volume de istorie a expresionismului, povestind cum, în timp ce se lucra la paginarea expoziţiei organizate de grupul secesionist din Berlin, cineva a întrebat dacă o anume pictură

[1] În 1878, apărea la New York romanul *Boemul* de Charles de Kay, cronicarul literar al lui *New York Times,* fost consul general la Berlin ; în carte, li se spunea „expresionişti" unui grup de scriitori cu vederi moderniste.
[2] John Willett, *op. cit.,* p. 25.
[3] Wolf-Dieter Dube, *Expressionism,* New York, p. 18.
[4] *Op. cit.,* p. 25.

a lui Pechstein e impresionistă. „Nu, ar fi răspuns colecţionarul şi negustorul de artă Paul Cassirer : e *expresionistă !*"

Indiferent dacă e sau nu adevărată, povestirea reflectă dorinţa istoricilor de artă de a găsi o explicaţie plauzibilă a circulaţiei unui cuvînt care să anticipeze folosirea lui în împrejurarea specifică a conturării unei direcţii în creaţia de artă europeană. De fapt, ea corespunde unei realităţi ce se prezintă în forme din ce în ce mai clare pe la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului, adică după ce premisele mişcării fuseseră formulate de artiştii grupului din Dresda, la a căror activitate vom avea prilejul să ne referim pe larg. Oricum, prima dată cuvîntul „expresionism" e folosit cu un înţeles ce poate fi pus în relaţie cu ideile şi formele artistice puse aici în discuţie, la cea de-a 22-a expoziţie a Secesiunii berlineze, în aprilie 1911. Prefaţa catalogului îl consemnează, aplicîndu-l, însă, la arta francezilor Braque, Derain, Friesz, Picasso, Vlaminck, Marquet şi Dufy — în general, aparţinînd *cubismului* sau *fauvismului* [1]. Probabil că sub impresia acestui text, artiştii francezi vor fi prezentaţi sub acelaşi nume la expoziţia din iunie 1911 deschisă de *Sonderbund* („Uniunea specială") la Düsseldorf [2]. Foarte simptomatic, chiar şi un critic şi un teoretician ale cărui idei vor avea o înrîurire decisivă asupra artei germane din primele decenii ale veacului, Wilhelm Worringer va adopta termenul tot pentru a se referi la cubiştii şi la fauvii francezi [3].

Prima dată cînd cuvîntul se va referi şi la arta germană va fi într-un articol al lui Paul Ferdinand Schmidt, publicat sub titlul *Über Expressionisten* în numărul din decembrie 1911 al revistei *Rheinlande* [4]. Cînd Herwarth Walden a organizat cea dintîi expoziţie la Galeria Sturm din Berlin, în martie 1912, el anunţa că în expoziţie figurează „Călăreţul albastru, Franz Flaum, Oskar Kokoschka, expresionişti", ultima categorie cuprinzîndu-i, din nou, numai pe artiştii francezi [5]. De fapt, Walden şi revista sa, *Der Sturm,* au determinat acordarea unui înţeles foarte vag acestui termen, de vreme ce el tindea să devină sinonim cu ceea ce se considera pe atunci că reprezintă avangarda europeană. Tot la fel de neclar era sensul cuvîntului la celebra expoziţie organizată de Sonderbund la Köln, în 1912. Citām din prefaţa catalogului : „Cea de-a patra expoziţie din acest an a Sonderbundului încearcă să ofere o perspectivă a situaţiei

[1] Vezi Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 18.
[2] Peter Selz, *German Expressionist Painting,* Berkeley, 1957, p. 16.
[3] Donald Gordon, *op. cit.*, p. 370.
[4] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 18.
[5] Arnold Armin, *op. cit.*, p. 66.

actuale a celei mai recente mișcări din pictură care și-a făcut apariția după apusul naturalismului atmosferic și al impresionismului și care aspiră să simplifice și să intensifice formele de expresie, să dezvolte noi ritmuri și efecte cromatice, să inoveze în domeniul formelor decorative sau monumentale : o perspectivă a mișcării cunoscute sub numele de *Expresionism*... Și pentru că scopul acestei expoziții internaționale a artiștilor în viață este să dea o imagine reprezentativă a mișcării expresioniste, ea include o secțiune retrospectivă, înfățișînd temeiurile istorice pe care s-a fundamentat controversata pictură a epocii noastre : opera lui Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin" [1].

Lipsa de precizie a termenului a creat efecte care, privite din perspectiva celor știute astăzi despre evoluția mișcării expresioniste, par foarte ciudate. Artiștii care vor ilustra orientările cele mai de seamă ale expresionismului nu vor da prea multă atenție termenului, atîta vreme cît el, tinzînd să acopere un teritoriu atît de larg, exprima atît de puțin. În vara lui 1913, de exemplu, Salonul de artă Cohen din Bonn organiza o expoziție, „Rheinische Expressionisten", care-i includea pe Heinrich Campendonk, pe August și pe Helmut Macke, dar și pe Max Ernst — artist ce nu poate fi apropiat în nici un chip de estetica mișcării, oricît de larg ar fi sensul în care ar fi ea acceptată. Ceea ce face ca această expoziție, prima în care artiștii germani se manifestau sub auspiciile unui nume considerat mai tîrziu că este acela al unei mișcări prin definiție germanică, să nu exprime nici un fel de program.

Prima monografie consacrată expresionismului, cea a lui Paul Fechter [2], conține, în sfîrșit, încercarea unei definiții mai exacte. Ea atribuie expresionismului sensul unei reacții antiimpresioniste, comparabilă cu futurismul italian și cu cubismul francez ; Fechter o privește ca pe o expresie specific germană a avangardei. „Dresda și Münchenul împart onoarea de a fi locul de naștere al noii arte" [3]. Cartea lui Flechter „trasează delimitări valabile și astăzi, dar înăuntrul cărora terminologia rămîne încă insuficient de clară" [4].

Astfel încît critica de artă de la începutul secolului nu oferea decît o imagine confuză a mișcării care între timp se afirmase și începuse a-și atrage aderenți în alte țări. Artiștii înșiși, chiar și aceia care participau la manifestările diverselor grupuri numite astăzi

[1] Cf. Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste*, Hamburg, 1957, p. 44.
[2] München, 1914.
[3] Cf. Fritz Schmalenbach : *Kunsthistorische Studien ; Grundlinien des Früh-Expressionismus*, Basel, 1941, p. 32.
[4] *Ibid.*

expresioniste evitau cuvîntul sau nu-i recunoşteau validitatea. În 1914, revista *Kunst und Künstler* l-a invitat pe Karl Schmidt-Rottluff să-şi exprime punctul de vedere în legătură cu „noul program". „Nu cunosc nici un «nou program»... Ştiu doar că arta se manifestă necontenit în forme noi, pentru că apar mereu noi personalităţi artistice ; dar esenţa ei, cred, nu se poate modifica. Poate că greşesc. Dar referindu-mă la mine însumi, ştiu că nu ascult de nici un fel de program, ci numai de dorinţa de a capta ceea ce văd şi ceea ce simt, de a găsi cele mai potrivite mijloace să le exprim" [1].

În almanahul *Der Blaue Reiter*, publicat la München în 1914, Franz Marc scria : „În această epocă de luptă înverşunată pentru afirmarea unei arte, noi luptăm «ca nişte fiare [2]», recruţi ce nu ştiu ce-i aceea organizare, împotriva unei forţe vechi, bine organizată. Lupta pare inegală ; dar, în înfruntările spirituale, n-a avut niciodată importanţă numărul, ci puterea ideilor. Înfricoşatele arme ale «fiarelor» sînt ideile lor noi : ele ucid mai repede decît oţelul şi sfarmă ceea ce se credea că-i invulnerabil. Cine sînt «fiarele» în Germania ? O bună parte dintre ele sînt binecunoscute şi au fost supuse adesea batjocurii : *Die Brücke* la Dresda, *Die Neue Sezession* la Berlin, *Die Neue Vereinigung* la München" [3]. E clar că artiştii înşişi evitau cuvîntul *expresionism* [4].

Pe bună dreptate se poate pune problema : faţă de un asemenea refuz al artiştilor de a adopta un nume unificator, pe ce motive se întemeiază discutarea expresionismului ca fenomen coerent care, aşa cum demonstrează amplele liste de studii, de antologii, de retipăriri ale vechilor documente, exercită încă o extraordinară fascinaţie asupra criticii (şi, într-o măsură deloc neglijabilă, a artiştilor) ?

În orice caz, nu atitudinea faţă de structurile artistice ar putea trasa linia care să-i lege pe cei consideraţi astăzi, fără ezitare, drept expresionişti. Aşa cum scria tot Marc : „E cu neputinţă să explici operele cele mai recente ale acestor «fiare» ca pe o dezvoltare formală şi ca pe o reinterpretare a impresionismului... Cele mai frumoase culori prismatice şi faimosul cubism sînt astăzi ţeluri fără sens pentru aceste «fiare». Gîndirea lor şi-a propus un alt scop : transfor-

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 20.

[2] *Wilde* — sinonim cu francezul *fauves*.

[3] În *The Blaue Reiter Almanac*, ediţie documentară de Klaus Lankheit, New York, 1974, p. 61.

[4] Chiar şi Kandinsky face aluzie la el într-o singură notă de subsol în care se referă la „prezentarea naturii nu ca un fenomen extern, ci ca element predominant al impresiei lăuntrice, care a fost numită recent expresie".

marea operei lor într-un simbol al epocii acesteia, altare ale noii religii, simboluri în spatele cărora stă ascuns, nevăzut, creatorul tehnic" [1].

Tînăra generație se declara însă pe deplin solidară în afirmarea unor idealuri a căror împlinire, credea ea, va duce la transformarea însăși a lumii. Programul lor nu e un program al înnoirii artei în sine, ci al prefacerii omului însuși. Încă din 1906, Kirchner lansa această chemare pe care o grava pe coperta manifestului grupului *Die Brücke* din Dresda : „Crezînd neclintit în noua generație de creatori și de iubitori ai artei, îi chemăm laolaltă pe toți tinerii care, asemenea nouă, poartă în ei viitorul ; vrem să dobîndim deplina libertate a vieții, opusă confortabilei atitudini a celor mai vîrstnici. Oricine consemnează direct și fără falsificări forța care ne îndeamnă să creăm e unul de-ai noștri" [2].

„Cu entuziasmul năvalnic al tinereții, aprins de credința într-o lume «a belșugului de frumusețe, de miracole, de mister, de forțe nezăgăzuite», această generație cerea libertate pentru un nou fel de artă ce trebuia să se nască, simbol și expresie a unui nou fel de făptură umană" [3]. Își proclamau crezul cu o înflăcărare despre care își va aminti Johannes R. Becher : „Eram fascinați de propriile noastre idealuri. În cafenele, pe stradă, în atelier, zi și noapte eram «în marș», într-un ritm furtunos, vrînd să sondăm insondabilul : poeți, pictori, muzicieni muncind împreună să creăm «arta secolului», o artă incomparabilă, înălțîndu-se nepieritoare deasupra artei din veacurile trecute" [4].

Fără să subscrie la un manifest comun, fără măcar să-și însușească un nume care să-i desemneze pe toți laolaltă (numele le-a fost dat mult după ce se afirmaseră în viața culturală a Europei), pictorii și poeții expresioniști alcătuiesc nu atît *un curent*, cît *o generație*. Așa cum constata George Călinescu, „problemele lor (ale artiștilor — n.n.) se nasc cu ei, sînt determinate în mod fatal. O generație reprezintă o esență desfășurîndu-se în forma vieții" [5].

[1] *The Blaue Reiter Almanac*, p. 64.

[2] În *Voices of German Expressionists*, edited by Victor H. Miesel, Englewood Cliffs, 1970, p. 13.

[3] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 21.

[4] Cf. Paul Hadermann : *Expressionist Literature and Painting*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 114.

[5] *Problema generației*, în George Călinescu : *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, Buc., 1967, p. 801.

O artă germanică ?

Comentatorii fenomenului expresionist par să alcătuiască două grupări opuse. Una din ele susţine ideea, devenită tradiţională, a unei mişcări produse în Germania (şi în alte ţări de cultură germanică) în deceniul 1910—20. Cealaltă, fără să socotească neapărat necesar să polemizeze cu adepţii teoriei „germanice", extinde mult limitele geografice şi istorice ale termenului, tinzînd să-l transforme într-o constantă a artelor din toate timpurile şi din zone variate ale lumii.

Primejdia care pîndeşte fiecare din aceste interpretări e lipsa de supleţe, rigiditatea — ce duc, inevitabil, la ignorarea sau minimalizarea unor simptome nu întru totul potrivite argumentării propriei teorii. Partizan al unei perspective mai ample, Ulrich Weisstein constată că deşi „expresionismul s-a restrîns, mai mult sau mai puţin, la zona teutonă a Europei, Germania, Scandinavia şi Olanda, incluzînd partea de nord, flamandă a Belgiei (James Ensor)" [1], contribuţii importante ale unor oameni de artă din alte ţări europene au avut o importanţă uneori decisivă în configurarea mişcării. Astfel încît viziunea teatrală a ruşilor Alexandr Tairov şi Vsevolod Meyerhold, ecourile dostoievskiene în opera lui Franz Werfel, participarea lui Kandinsky şi a celorlalţi artişti ruşi (Weisstein îl citează pe Vladimir Bechtejeff, fraţii Burliuk, Jawlensky, Moisei Kogan, Marianne von Werefkin) au înrîurit, chiar la începuturile lor, manifestările din Germania ale expresionismului [2]. La care se adaugă şi un exemplu ce vine întrucîtva în conflict cu afirmaţia potrivit căreia „în general, expresionismul a avut un slab impact imediat în lumea anglo-saxonă" [3]. Se menţionează, anume, că „John Marin şi Lyonel Feininger, înclinat spre

[1] Ulrich Weisstein : *Expressionism : Style or „Weltanschauung" ?*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 29.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

cubism (dar care îşi petrecuse anii hotărîtori ai carierei în Germania), au îmbrăţişat cauza expresionismului" [1].

Susţinătorii ideii policentrismului, a permanenţei expresioniste caută uneori exemple în cele mai neaşteptate teritorii ale culturii universale. În urmă cu cincisprezece ani, de pildă, s-a publicat un studiu consacrat unor „poezii expresioniste" ale lui Horaţiu [2]. Chiar şi printre participanţii la activitatea celor mai reprezentative grupări expresioniste, cei care credeau în realitatea unei „arte noi", ideea *constantei* expresioniste în arta lumii părea să capete contur precis. În eseurile adunate sub titlul *O atitudine nouă,* Theodor Däubler considera că „viteza, simultaneitatea şi extrema intensitate a unei viziuni telescopice a lumii" [3] sînt trăsăturile caracteristice unui stil cuprinzînd deopotrivă cubismul, futurismul şi expresionismul. Arta la care aderase Däubler e aceea a unei „viziuni care aspiră să se manifeste extrem de succint în domeniul simplităţii : acesta e expresionismul *în toate stilurile* artei (s.n.)" [4].

O judecată asemănătoare era formulată în legătură cu literatura : Kasimir Edschmid, un alt pionier al expresionismului, susţinea că „întreaga construcţie ritmică a propoziţiilor e diferită. Ele servesc aceeaşi intenţie, aceeaşi nevoie spirituală *de totdeauna* (s.n.) care redă numai esenţialul" [5]. Manifestîndu-se concomitent la adepţii expresionismului din perioada 1906—1920, concepţia „permanenţei" şi aceea a „artei noi", deci specifice, întemeindu-se pe o viziune proprie, de vreme ce urmărea „transformarea vechilor idealuri ale artei", provin, de fapt, din interpretarea unor surse teoretice comune. Simptomatic, cea dintîi grupare ce ilustrează principiile expresioniste, *Die Brücke* (Puntea) din Dresda, se constituie înainte ca lucrările de filosofie şi de estetică în care artiştii să-şi afle temeiurile propriei viziuni ; de aceea, scrierile publicate sub auspiciile ei vor mărturisi un fel de indiferenţă faţă de conceptele teoretice şi vor avea mai curînd caracterul unor „îndrumare practice" ale creaţiei. Şi, la fel de semnificativ, termenul *expresionism* ca atare a fost aplicat mai întîi la pictură şi, abia către 1914—15, la literatură ; ceea ce sugerează îndeajuns de clar că obîrşia termenului trebuie căutată în studiile ce-şi propuneau elucidarea problemelor artei vizuale.

[1] *Ibid.*

[2] Antonio la Penna : „Tre poesie espressionistiche di Orazio (ed una meno espressionistica)", în *Belfagor,* XVIII (1963), pp. 181—192.

[3] *Der neue Standpunkt,* Dresda, 1916, p. 179 ; în Weisstein, *op. cit.,* p. 35.

[4] Weisstein, p. 35.

[5] *Uber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung,* Berlin, 1919, p. 65 ; în Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism,* Gainesville, 1964, p. 21.

Dar creația artistică a Germaniei de la începutul secolului al XX-lea reflectă o situație mult mai complexă decît ar fi aceea pe care ar exprima-o aplicarea unor idei preluate de scriitori de la pictori și de la teoreticienii picturii. «Motivație spirituală», «realitate și viziune», «aparență și esență», «fața ascunsă a lucrurilor», «sentimentul spaimei profunde» : nu e greu să deslușim în aceste formule, care au slujit la caracterizarea expresionismului, glasul acelor curente filosofice apărute în cea mai mare parte, în primii ani ai secolului și avînd să constituie în curînd principala orientare a gîndirii idealiste contemporane" [1]. Expresiile „neoromantism" sau „romantism al primei jumătăți a secolului al XX-lea" nu sînt doar metafore : nu numai pentru că exponenții diverselor grupări expresioniste se îndreptau spre sursele filosofiei romantice, ci și pentru că, „definind emoțiile ca fiind într-o măsură iraționale și neclare, exprimau o «viziune a lumii» similară aceleia a perioadei romantice, procedînd la (sau, cel puțin, vizînd) disoluția sistemului tradițional al gîndirii filosofice de la mijlocul secolului al XIX-lea" [2].

Neoromanticii — se relevă tot mai adesea — l-au redescoperit pe Sören Kierkegaard și i-au împrumutat teoria care așeza în centrul existenței ideea de *Angst* = neliniște, angoasă, ca semn al epocii moderne. Dar gînditorul care va exercita influența cea mai profundă asupra artei create de generațiile următoare a fost Nietzsche. Artiștii de la răscrucea celor două secole au fost seduși de filosofia celui care denunța interpretările scientiste ale vieții, așa cum erau ele formulate în epoca sa, ca superficiale și aspira să afle un principiu mai înalt în domeniul existenței spirituale. În opoziție cu viziunea deterministă, el releva forța creatoare a spiritului care, „nefiind supus cauzalității", dă deplină libertate *voinței*.

Pe căi binecunoscute istoriei ideilor, concepțiile lui Nietzsche au pătruns în teritoriile creației artistice : întoarcerea spre *spiritual* — propovăduită de Kandinsky — și-a aflat modelul în filosofia nietzscheeană. În 1905 apărea o carte, *Nietzsche și romantismul*, al cărei autor, Karl Joel, demonstra că autorul *Originii tragediei* reprezintă principalul sprijin teoretic al celor ce caută „să distrugă vechile categorii ale gîndirii, esteticii și moralei" [3].

Influenței lui Nietzsche i s-a adăugat, destul de curînd, aceea a lui Bergson : filosoful francez socotea că „o cunoaștere empirică e

[1] György M. Vajda : *Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism* ; în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 50.
[2] *Ibid.*, pp. 50—51.
[3] Cf. Adolf Klarmann, „Expressionism in German Literature : A Retrospect of Half a Century", în *Modern Language Quarterly*, XXVI (1965), p. 66.

nesatisfăcătoare" și, în consecință, căuta sursa cunoașterii în *intuiție* ; dincolo de contextele observabile ale realității, el descoperea o realitate mai profundă, o vitalitate creatoare *(elanul vital).* Artiștii germani au luat contact cu ideile lui Bergson prin intermediul lui Wilhelm Dilthey care descoperea că esența poeziei rezidă în „ceva mai profund" decît reflectarea lumii externe prin literatură, și anume în *experiență.* Dilthey era cel ale cărui concepții erau preluate de cel mai de seamă sculptor expresionist, Ernst Barlach, într-un text din 1913 : „Ochii mei văd un cifru și, în întunericul Eului meu, acest cifru e tradus și adaptat... ; obiectul își poate continua mișcarea pe o traiectorie știută... Dar numai acea armonie, acea frîntură de eternitate pe care o iau pentru mine are deplină valoare". [1]

Comentatorii semnalează și alte orientări filosofice pe care artiștii expresioniști și le-au însușit, fără ca acestea să se fi subordonat în vreun fel „neoromantismului" menționat, cu deplină dreptate, în studiul lui György Vajda ca principal element ordonator în plămădirea ideologiei mișcării. Se pomenește, de pildă, influența exercitată de școlile neokantiene, solidare în a recunoaște afirmația că „prin experiență, omul poate observa numai aparențele : esența, acel «*Ding an sich*», rămîne inaccesibilă observației". Se face, totuși, precizarea că „versiunea modernizată a doctrinelor lui Kant nu poate fi satisfăcută de un simplu agnosticism ; ea dezvăluie mai curînd metodele cu ajutorul cărora să-l facă pe individul cugetător capabil să pătrundă pînă la esența realității prin intermediul fenomenelor experimentale cum ar fi simbolurile, cifrurile, semnele" [2]. Sau empiriocriticismul care recunoaște drept realități numai experiențele și senzațiile conținute în conștiință. (Pentru Mach, lumea constă din complexele senzațiilor noastre și, de aceea, nu avem nevoie să facem distincția dintre „lumea exterioară" și cea „interioară" ; iar Ernst Cassirer trata „formele simbolice" — semne sau simboluri lingvistice ale gîndirii mitice — ca pe niște „sensuri" prin care ne devine accesibil adevăratul conținut al lucrurilor) [3].

Se susține, de asemenea, că fenomenologia lui Husserl a avut un rol dintre cele mai importante în formularea noțiunilor de bază ale expresionismului [4]. Că investigația „lucrurilor înseși" nu se reduce la experiențe psihologice și că ea caută adevărurile reduse la propria lor esență *(Eidos).* Raporturile gîndirii filosofice de la începutul secolului cu arta contemporană ei sînt, fără îndoială, reale. Dar nimeni nu

[1] *Güstrower Fragmente,* în *Literatur-Revolution 1910—1925,* editat de Paul Pörtner, Neuwied, 1960, I, p. 31.
[2] György Vajda, *op. cit.*, p. 52.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, pp. 52—53.

poate reduce sensurile tradiției unei mișcări artistice la tendința ilustrării în imagini a unor adevăruri filosofice. Cu atît mai mult cu cît — așa cum subliniază György Vajda —, „realitatea concretă a deschis drumul, deopotrivă în filosofie și în artă, «ideii creatoare», și obiectul a fost împins în urmă de activitatea subiectului. Nu legile celui dintîi, ci activitatea celui de-al doilea a fost decisivă pentru recunoașterea adevăratei naturi a lumii și luminarea trăsăturilor esențiale, mai curînd decît reproducerea obiectului a devenit adevăratul scop al artei“ [1].

Expresionismul nu poate fi judecat ca un punct de întîlnire a diverselor influențe și varietatea atitudinilor estetice afirmate în cuprinsul generației expresioniste nu exprimă numai diferența în interpretarea postulatelor neoromantice sau fenomenologiste. Artiștii din preajma lui 1910 și de la începutul deceniului următor asociau, în chip firesc, concluziilor desprinse din lectura textelor filosofice propriile idei, conturate de-a lungul unui proces complex de însușire a datelor lumii reale, și răspunsul la întrebările puse tradiției artistice europene și celei din alte zone ale culturii universale. Recunoașterea tendinței expresioniste de a traduce în forme abstracte „efortul de a defini esențele“ nu se poate referi — așa cum vom observa — decît la o anume direcție, îndeajuns de precis conturată, a acestei mișcări pluriforme. Tot așa cum cuvintele lui Moritz Geiger, discipolul lui Husserl, își verifică adevărul numai dacă sînt aplicate la crezul estetic și la creația unor grupări care s-au manifestat îndeosebi după 1910 : „Și se poate încerca, în sfîrșit, așa cum procedează mai multe variante ale expresionismului, prezentarea esenței unui obiect în formă pură, fără a se include și aparența lui“ [2].

În nici un caz constituirea expresionismului nu poate fi înțeleasă în afara atmosferei culturale a întregii Europe de la cumpăna celor două secole. Un critic german de prestigiu scria în 1914 : „În 1890, mințile noastre semănau cu niște stații de tren în vreme de război. E cu neputință să vă închipuiți cît de lacunare erau sistemele noastre de comunicare intelectuală. Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Axel Gallén, Vigeland, Beardsley, Gauguin și Munch, Puvis de Chavannes și Whistler erau principalele surse ale conștiinței noastre culturale, în afara romanticilor germani... L-am cunoscut pe Bonnard înainte de a-l cunoaște pe Manet și pe Manet înainte de Delacroix. Această

[1] *Ibid.*, p. 53.
[2] *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, 1928, p. 94 ; în Vajda, *op. cit.*, p. 53.

stare confuză de spirit explică multe din greşelile de mai tîrziu ale generaţiei noastre"[1].

Pentru a avea o imagine exactă a premiselor modernismului (sau, cum s-a spus mai tîrziu, a „modernismelor"), se cuvine să notăm că la acea dată, Cézanne, Van Gogh şi — într-o mare măsură — Rimbaud şi Whitman erau aproape cu totul necunoscuţi în Europa. Dramele lui Büchner, poemele lui Hölderlin, pictura lui Daumier fuseseră redescoperite de curînd. Bosch, Brueghel, El Greco, aspectele cele mai dramatice ale artei lui Goya nu se bucurau de vreo apreciere deosebită. Expoziţia personală din noiembrie 1893 a lui Gauguin şi licitaţia picturilor lui, în februarie 1895, au fost două eşecuri totale.

Parisul era şi el departe de a reprezenta atunci un simbol al izbînzii spiritului modern. „Că unii modelatori — bine intenţionaţi — ai gustului oficial (Brunetière, — în literatură, Léonce Bénédite — în pictură) înseamnă atît de puţin pentru noi, astăzi, nu e, probabil, surprinzător. Dar şi alte figuri culturale de interes autentic — deşi limitat —, originale într-o bună măsură, tind să fie uitate, fie pentru că (asemenea lui Puvis de Chavannes) au pactizat cu oficialitatea, fie pentru că au contribuit cu o artă pe care criticii de mai tîrziu nu au considerat-o esenţială în configurarea unor curente moderne"[2]. Merită, însă, să observăm că judecata aspră a tinerei generaţii se îndrepta şi împotriva unora dintre intelectuali care, fără a fi susţinut direct arta nouă, favorizaseră crearea unui climat prielnic afirmării ideilor ce stau adesea la temeiurile concepţiilor moderne. E surprinzătoare, de pildă — la prima vedere — opoziţia faţă de Mallarmé, în teoriile poetice ale căruia mulţi desluşeau doar efortul de justificare a simbolismului, dar nu şi neliniştea celui care căuta să cuprindă în poem *absolutul,* să înnoiască deprinderile de lectură, de scriere, de gîndire ale oamenilor, astfel încît să-i poată îndrepta nu numai spre înţelegerea creaţiei, ci şi spre o desăvîrşită cufundare în realitatea ei totală. Poetul care, încă de pe la 1870, din *Herodiada* şi din *După-amiaza unui faun,* clădise o imagine poetică dintre cele mai complexe, asociind sugestia muzicală celei vizuale, proclamînd ideea potrivit căreia „poemul e un mister, iar cheia lui nu poate fi mînuită decît de cititor", poetul ce socotea că *„a numi* un obiect înseamnă a suprima trei pătrimi din bucuria poemului, alcătuite din fericirea de a-l desluşi treptat : *a-l sugera,* iată visul", era ignorat de tinerii ce nu înţelegeau că, în teoriile şi în creaţia lui se conturau premisele propriilor lor idei.

[1] Julius Meier-Graefe, în Richard Samuel, R. Hinton Thomas : *Expressionism in German Life, Literature and the Teatre, 1910—1924,* Cambridge, 1939, p. 88.

[2] Frank Whitford : *Expressionism,* Londra / New York, 1970, p. 15.

Alții — Odilon Redon și Gustave Moreau — fuseseră și ei respinși cîndva, acuzați că reprezintă „instituții ale conservatorismului" ; dar, într-un tîrziu, redescoperiți, deveniseră — dacă nu neapărat modele ale noii arte — personalități ale căror nume erau rostite cu respect. Dar artiștii cei mai reputați în academiile vremii, cei mai prețuiți de colecționari și de muzee, Carrière — autor al unor nesfîrșite cicluri de tablouri, mame și copii înnegriți de brunurile fumurii ale clarobscururilor academiste — sau Cottet — pictor al unor scene de o solemnitate sentimentalistă — au fost repede uitați la începutul secolului următor. Totuși, contestatarii de pe la 1890—1900 s-au apropiat, în zelul lor polemic, de direcții ce nu reprezentau valori menite să reziste timpului, dar au fost interpretate, pentru o vreme, drept argumente ale artei tinere. Opunîndu-se, de pildă, naturalismului și determinismului scientist, unii reprezentanți ai generației ce se proclama purtătoare a idealului „modernității" l-au admirat pe Joséphin Péladan („Sarul" Péladan), personalitate exotică, fascinantă, în ale cărui saloane (zise „ale Rosicrucienilor") se proclama țelul „afirmării mitului, a alegoriei, a misticismului catolic, a teogoniilor indiene" [1]. Arta promovată de *„Sar"* și de saloanele lui rosicruciene era dominată de un simbolism facil și grandilocvent.

Cu toate aceste ezitări, confuzii de valori, erori ale gustului, e neîndoielnic că semnele înnoirii se deslușesc la sfîrșitul secolului. Un argument, adesea citat de istoria culturii, e acela constituit de apariția traducerilor în franțuzește a opt romane dostoievskiene, numai între 1884—1890 [2]. Muzica lui Wagner revine familiară unor cercuri intelectuale pariziene și strădaniile îndelungate ale unor muzicieni (numele lui Vincent d'Indy [3] e de multe ori citat în această privință) și ale unor critici literari (alsacianul Edouard Schuré [4], de exemplu) au dat, astfel, roade.

Istoricii culturii de la sfîrșitul secolului trecut par să acorde tot mai multă atenție activității anarhiștilor, al cărei impact asupra intelectualilor vremii nu pare lipsit de importanță. Se amintește că, de pildă, grupul neoimpresioniștilor (Seurat, Signac, Pissarro, Luce) aderase la ideologia politică, atît de nebuloasă, dar cu manifestări spectaculoase, a anarhiștilor. În paginile revistelor literare se făceau

[1] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 13.

[2] Göran Hermeren : *Infuence in Art and Literature,* Princeton, 1974, p. 136.

[3] Autor al unei cărți revelatoare privind raporturile muzicii lui Wagner cu Franța.

[4] A cărui carte, *Les grands initiés,* a produs o mare impresie asupra grupului *„Nabis"*, constituit în jurul lui Bonnard, Vuillard, Paul Sérusier, Maurice Denis.

declarații de simpatie față de „acești tineri palizi, cu privire arzătoare care luptă să doboare prin orice fel de mijloace sistemul anchilozat și despotic al burgheziei" [1]. O urmare firească a compromiterii terorismului anarhist (președintele Sadi Carnot e asasinat în 1894), a consolidării stîngii politice și, în general, a forțelor progresiste în vremea agitației produse de afacerea Dreyfus a fost estomparea aproape totală a oricărei influențe a anarhismului asupra opiniei publice franceze. Dar cine răsfoiește paginile unei publicații, pe atunci foarte populară, *La Revue Blanche* [2], își dă seama de forța de atracție pe care o aveau sloganurile anarhismului. Secretarul redacției era (cu excepția perioadelor petrecute în închisoare „pentru activități îndreptate împotriva ordinei publice") Félix Fénéon, amintit astăzi mai cu seamă pentru sprijinul acordat lui Seurat. Cronica plastică era semnată de Maurice Denis ; printre cei pe care-i publica revista erau Verlaine, Verhaeren, Jarry, Apollinaire, Léon Blum. Au apărut articole, fragmente de opere, reproduceri din creația unor personalități impuse aici atenției publicului francez, cei mai mulți exponenți ai unei ferme atitudini antiburgheze (pictorul, desenatorul, eseistul englez William Morris, partizan al unei „culturi socialiste", pictorul norvegian Edvard Munch și compatriotul său, romancierul Knut Hamsun) sau proclamați de generația tînără drept purtători ai unor idealuri înnoitoare (Nietzsche [3]). Programul revistei nu se supunea, deci, violenței și spiritului distructiv implicate de ideologia și de activitățile teroriste ale anarhismului ; el se constituia mai curînd din niște atitudini umanitariste, îndeajuns de naiv și de emfatic exprimate, din aspirația la frăția internațională, dar și din disprețul față de autoritatea de orice fel (și, mai ales, față de aceea a statului burghez). Colaboratorii revistei subscriau la principiul că „injustiția socială nu e numai potrivnică eticii, dar și *inestetică*" [4].

Teatrele care iau ființă acum promovează o dramaturgie clădită pe o problematică sufletească și socială mai complexă, opusă repertoriului bulevardier care continuă să atragă publicul marilor orașe europene. La Paris *„Le Théâtre Libre"* al lui André Antoine (fondat

[1] Cf. Stéphane Laurent : *Le cauchemar anarchiste,* Paris, 1933, p. 108.

[2] Apare între octombrie 1891-aprilie 1903.

[3] În 1899, Paula Modersohn-Becker, una dintre viitoarele reprezentante ale mișcării expresioniste, glosa astfel pe marginea recentei lecturi a lui *Zarathustra :* „Cu aceste noi valori, Nietzsche e un gigant... A fost o experiență stranie să aflu propriile-mi sentimente latente, încă neclare și nedezvoltate înlăuntrul meu, clar formulate la el. Am fost fericită să mă regăsesc încă o dată ca ființă modernă și fiică a epocii mele" (Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 21.)

[4] Una dintre primele reproduceri ale litografiei *Țipătul* de Edvard Munch a apărut în numărul din decembrie 1895 al revistei.

în 1887) și *„Théâtre de l'Oeuvre"* al lui Lugné-Poe (1893), la Berlin *„Freie Bühne"* al lui Otto Brahm (1889) dau reprezentații cu dramele lui Ibsen, Strindberg, Björnson, Hauptmann. Se semnalează, de asemenea, o tendință manifestă de apropiere a spectatorilor de marile creații dramatice : la Bussang, în Vosgi, la Belleville, în periferia pariziană se organizează spectacole al căror țel era crearea unui Teatru Popular ; și, aproape concomitent cu acestea, spectacolele de la teatrele belgiene de același tip (*„Maisons du Peuple"*) sau mișcarea din Anglia cunoscută sub numele de *„Garden City Movement"* se circumscriau aceluiași scop.

Un fenomen care la început a fost privit cu un fel de superioritate de reprezentanții culturii tradiționale, a fost proliferarea revistelor umoristice : *„Gil Blas Illustré"* (1891), *„Le Chambard"* (1893), *„La Feuille"* (1897), *„L'Assiette au Beurre"* (1901) sînt cîteva titluri ale unor publicații care aveau să atingă tiraje fără precedent. Dar gluma inocentă și cea în doi peri se asocia aici cu tăioasa satiră socială ; și, fapt deosebit de important în istoria difuziunii artelor plastice, multe dintre ele publicau suplimente cu reproduceri de grafică modernă : înlocuirea gravurii în lemn prin procedee fotografice, tipărirea lor la rotativă au determinat creșterea tirajului și, implicit, o substanțială reducere a prețului la care „cei lipsiți de mijloace bănești își pot procura facsimilul unei opere de valoare" [1] — cum insista s-o spună redactorul lui *La Feuille*.

Artiștii preferați ai acestor reviste erau belgianul Constantin Meunier (autorul unor desene inspirate din scene de muncă ai căror eroi dobîndeau statură monumentală și al unor sculpturi simbolice prevestind izbînda proletariatului internațional) și franco-elvețianul Théophile Steinlen (ale cărui litografii asociau o interpretare nu lipsită de sentimentalism a vieții celor săraci cu un comentariu acid al moralei înaltei societăți). Arta lui Steinlen a fost interpretată la sfîrșitul secolului trecut ca o expresie dintre cele mai autentice ale spiritului antiburghez. Cînd a fost sărbătorit, la banchetul public dat în cinstea lui (1895) au vorbit nu numai Anatole France și Frantz Jourdain — personalitate de prim rang a vieții intelectuale pariziene, organizatorul celebrelor Saloane de toamnă —, ci și Emile Vanderwelde — fruntașul socialist belgian care l-a proclamat „conștiință artistică vie, adversar ireductibil al viciilor capitalismului" [2].

Cu toate acestea, Parisul nu mai era centrul incontestabil al vieții artistice europene. Pe malurile Senei se simțeau bătînd „vînturi

[1] Cf. Georges Louvet, „L'art dans les revues françaises à la fin du XIXe siècle" ; în *L'Art*, 2/1968, p. 13.

[2] Cf. Marie-Irène Meyer : *Steinlen*, Paris, 1938, p. 27.

venite din colțuri îndepărtate ale Europei : unele se iscaseră în alte regiuni ale Franței (pentru că, de la un timp, cultura franceză însăși refuza monocentrismul), altele porniră din Germania, de la Viena, din Belgia, Norvegia, Rusia, Statele Unite, Spania ; mai puțin din Italia și Anglia, a cărei contribuție se produsese mai devreme, pe timpul prerafaeliților și a urmașilor lor și, încă și mai evident, pe timpul lui Darwin" [1]. „Orașul-Lumină" continua să-i atragă pe intelectualii europeni și americani ; dar puterea lui de iradiere culturală era acum pusă, într-o măsură, în umbră, de aceea a altor centre ale Vechiului Continent. Picasso venea la Paris, în 1900, Brâncuși în 1904, Modigliani în 1906 ; dar Kandinsky și prietenii săi Burliuk și Jawlensky preferaseră Münchenul, socotit pînă atunci o citadelă a academismului. La Dieppe, pe țărmul Mînecii, unde se stabilise Oscar Wilde după ieșirea din închisoare, se întîlneau impresioniștii și simboliștii francezi și admiratorii lor britanici. Strindberg, deznădăjduit de asprimea sentinței de divorț care, în 1891, îi interzicea să-și mai vadă copiii, a căutat liniștea la Berlin [2]. În lunga lui despărțire de țară, Ibsen a stat pe rînd la Roma, la Dresda și la München, unde i se jucau — cu un succes copleșitor — dramele cu subiect norvegian. Editorul münchenez Albert Langen îl ducea pe Steinlen să vadă, în Norvegia, piesele lui Björnson (care, între timp, întreprindea voiajuri în Italia, Germania, Franța și Statele Unite).

Mobilitatea intelectualilor europeni, neliniștea celor care, în căutarea unor noi orizonturi, cutreierau țările continentului (traversarea Atlanticului era, încă, o cutezanță, pe care nu o aveau prea mulți) înlesnea o comunicare a ideilor de o intensitate necunoscută pînă atunci. În jurul lui 1900, se vorbea tot mai insistent de „valori internaționale" și operele filosofilor, ale poeților, ale dramaturgilor erau traduse și publicate, de multe ori, în tiraje mai mari decît în propria lor țară. Se organizau expoziții la care participau artiști de naționalități diferite. În această vreme a marilor schimbări, Germania descoperă poezia lui Rimbaud și a lui Verhaeren, arta lui Daumier, a lui Van Gogh și a lui Cézanne, dar și versul whitmanian (ajuns aici prin intermediar francez), romanul tolstoian și dostoievskian, teatrul lui Ibsen și al lui Strindberg. Arhitecții și artiștii decoratori își însușeau modelul lui „Art Nouveau" în anii în care tînăra generație de pictori regăsea în culoarea lui Gauguin, în aplat-

[1] Elizabeth P. Martin : *The Symbolist Criticism of Painting : France, 1880—1895*, Ann Arbor, 1948, pp. 11—12.

[2] Deși scriitorul suedez a fost bine primit la Paris (unde i s-a jucat și *Tatăl*, scrisă în franceză în 1887), principala cale de pătrundere în cultura europeană e asigurată de cele 17 piese ale sale puse în scenă de Max Reinhardt.

urile lui energice, o cale posibilă de eliberare a imaginii optice de influența covîrșitoare a impresionismului, iar în tematica lui exotică un îndemn de evadare dintr-o lume „al cărei păcat cardinal era mulțumirea de sine, entuziasmul facil, incapacitatea de a vedea tragicele conflicte existențiale“ [1].

„Trăsătura distinctivă a majorității acestor impulsuri artistice și intelectuale care le făcea să contrasteze atît de frapant nu numai cu optimismul placid al epocii, dar și cu încrederea nelimitată în progresul tehnic *în sine*, era elementul de patimă violentă, de admirație față de culturile primitive“ [2]. Pentru fauvi, atmosfera Polineziei gauguiniene și a Africii revelate la începutul secolului și proiectată de pictura lui Matisse, a lui Derain, a lui Picasso erau mărturii ale existenței unui univers uman de mare autenticitate, a unei nobleți spirituale „pe care ar fi dorit s-o afle în climatul propriei țări“ [3].

Din această năzuință de clădire a unei lumi pure, a unei umanități generoase, unite în idealurile ei de frumusețe și de echitate, s-a ivit și credința într-o Cetate Desăvîrșită în care oamenii să-și împlinească inalienabilul drept la fericire. Modelul era preluat de la William Blake, a cărui operă era reactualizată în Anglia (constituind, peste cîtăva vreme, un bogat izvor de inspirație pentru suprarealiști). Fără îndoială, unele dintre aceste „cărți profetice“ nu interesează decît istoria unei mentalități și valoarea lor literară e cu totul palidă. Așa se întîmplă, de exemplu, cu bizarele *Cetăți viitoare*, publicate în 1895 de anarhistul André Ibels, în textul cărora se amestecă, fără prea multe legături între ele, epigrafe din Nietzsche și Lao-tse, Schiller și Bakunin ; ele aruncau, explozive, umbra cosmică a unei „Făpturi umane“ care va veni „de pe un astru necunoscut de planetele noastre“, în vreme ce Umanitatea „va fi călăuzită spre cîmpiile unde ne vom clădi Cetățile Înstelate“.

În 1908, Anatoli Lunacearski scria *Faust și Cetatea*, vastă parafrază a ultimului act al dramei goetheene, în care eroul vrea să afle o „țară paradisiacă“. O viziune a Omului biruitor, a solidarității între ființele umane de pretutindeni, dobîndindu-și fericirea în săvîrșirea unei opere cutezătoare de construcție a lumii egale pentru toți. În 1906, un grup de scriitori francezi — Georges Duhamel, Jules Romains, René Arcos, Luc Durtain — au întemeiat un nou curent literar, *unanimismul*, și s-au retras la mănăstirea Créteil, nu departe

[1] Franz Roh : *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München, 1958, p. 52.
[2] John Willett, *op. cit.*, p. 20.
[3] Robert Goldwater : *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938, p. 102.

de Paris, unde sperau să pună temeiurile unei comunități umane care să-și afirme încrederea într-un viitor aparținînd dreptății pentru toți. Poemul lui Romains, *Viață unanimă*, expunea pe un ton didactic principiile noii fraternități utopice, ale „sufletului colectiv" în care trebuiau să se reverse simțămintele și aspirațiile tuturor.

Unul dintre primele succese ale tînărului regizor Max Reinhardt a fost punerea în scenă a *Azilului de noapte* a lui Gorki, a cărui încheiere suna asemenea unui imn avîntat închinat Omului și măreției lui. Și ecoul lui va dobîndi o adîncă vibrație în conștiințele unor intelectuali obosiți de inerția conservatoare, de filistinismul și de încăpățînarea în promovarea falselor valori ale burgheziei.

Raporturile dintre aceste fapte ce dădeau conturul vieții intelectuale a Europei la cumpăna dintre cele două veacuri și apariția primelor tendințe expresioniste sînt, neîndoielnic, mai revelatorii decît acelea sugerate de crearea unui cuvînt, prilejuită poate de expunerea unor picturi uitate curînd, semnate de un artist aproape necunoscut chiar și la 1901 cînd, într-o manifestare prin definiție lipsită de spirit selectiv, își prezenta niște tablouri botezate, pentru rațiuni greu de explicat (pentru că ele au rămas neștiute istoricului modern de artă), *expresionisme*.

E, însă, adevărat, că artelor vizuale li se datorește într-o măsură hotărîtoare adoptarea unei noi atitudini a creatorilor la începutul veacului al XX-lea. Se înțelege de ce exegeții curentului au stăruit să stabilească relații cît de cît plauzibile cu un teritoriu de unde veneau, cu siguranță, ideile fundamentale ce aveau să prindă trup în operele noii generații.

Fără îndoială, una dintre personalitățile, a cărui statură se deslușește acum mai clar decît în deceniile dinainte, e Van Gogh. Retrospectiva de la Amsterdam din 1893 (la trei ani după sinuciderea marelui nefericit) a avut o forță de neînchipuit în trasarea unor direcții în arta vremii ; neliniștea, aspirațiile la lumină, deznădejdile, exploziile solare, flăcările întunecate ale cipreșilor, agitate de vijelii nevăzute, toate acestea alcătuiau detaliile unui tragic autoportret pe care, în sfîrșit, artiștii începeau să-l deslușească. În *Mercure de France* au apărut cîteva din scrisorile artistului și cronicarul plastic al revistei, Albert Aurier, a fost cel dintîi care i-a consacrat lui Van Gogh o analiză ce intenționa să pună în valoare „creația unuia dintre cei mai mari pictori ai tuturor timpurilor" [1].

La sfîrșitul lui 1895, la galeria lui Ambroise Vollard, se deschidea prima expoziție personală a lui Cézanne, după aproape două decenii în care opera artistului nu mai fusese prezentată la Paris.

[1] Cf. Sheldon Cheney : *Expressionism in Art*, New York, 1962, p. 85.

Anul 1900 a fost cel al redescoperirii unui alt artist la care generația receptivă la problemele dramatice ale existenței reale se va referi adesea : Daumier-pictorul, aproape necunoscut chiar și celor ce-i știau demult desenele și gravurile, era prezentat într-unul din saloanele Expoziției Internaționale de la Paris ; se împliniseră douăzeci de ani de la moartea artistului și picturile lui nu formaseră pînă atunci subiectul vreunei cercetări și nici măcar nu păruseră a fi considerate altceva decît un capriciu al unui mare gravor.

O altă semnificativă reevaluare a unei tradiții artistice s-a produs în cazul lui El Greco. Simptomul cel mai clar era, de data aceasta, evoluția cotelor atinse de picturile iluminatului din Toledo. În 1906, Durand-Ruel cumpărase *Adormirea Maicii Domnului* și o revînduse, peste scurtă vreme, Institutului de Artă din Chicago cu un profit de 200%[1] : prețurile cresc amețitor, de îndată ce muzeele (inclusiv cele americane) se dovedesc a fi interesate de opera pictorului : în 1901, Muzeul Metropolitan din New York achiziționa primul său El Greco, celebra *Vedere din Toledo,* „imagine apocaliptică a unei trăiri sufletești de o intensitate extenuantă“ [2].

De atunci, a devenit un loc comun să se evoce părerea lui Theodor Däubler că Van Gogh a fost cel dintîi expresionist și aceea a lui Johannes R. Becher pentru care *Vederea din Toledo* era „esența tuturor sentimentelor învîrtejite în inima lui“ [3]. Pictura lui Daumier a avut, la rîndu-i, un efect imediat asupra lui Rouault și Cézanne le-a apărut artiștilor din primul deceniu ca un temperament mult mai pătimaș decît ar fi lăsat să se întrevadă arhitectura rațională a compozițiilor sale. Tragicele deformări din picturile de la început, *Magdalena sau Durerea, Negrul Scipio* erau înțelese de expresioniștii germani la fel de înrudite cu propria viziune ca și interpretările patetice ale liniei din *Bărbați scăldîndu-se,* în anii de deplină afirmare a personalității maestrului de la Aix.

Nici unul din acești artiști nu pare, însă, a fi avut importanța lui Gauguin, în modelarea ideilor creatoare de la începutul secolului al XX-lea. „Acest fascinant amestec de simplificări aspre, de întoarcere spre izvoarele artei străvechi, așa cum sînt ele păstrate în cele mai îndepărtate teritorii ale culturii universale, de simbolism ce valorifică neliniștile, speranțele și dezamăgirile omenirii de totdeauna, a fost adevăratul punct de plecare al artei moderne germane“ [4]. O

[1] William H. Bozen : „El Greco's «Assumption of the Virgin»“, în *Art Institute of Chicago Bulletin,* 4/1973, p. 66.

[2] Harold E. Wethey : *El Greco and His School,* Princeton, 1962, I, p. 275.

[3] Cf. Paul Handermann, *op. cit.,* p. 111.

[4] Peter Selz, *op. cit.,* p. 22.

asemenea caracterizare nu poate fi, desigur, luată în întregime ca atare ; „adevăratul punct de plecare al artei moderne germane" nu e, se înțelege, definit de influența unui singur artist, oricît de ample au fost modificările determinate de creația aceasta complexă. Dar frecventele referiri la pictura și la gravura lui Gauguin pe care le relevă paginile de însemnări ale expresioniștilor, ecourile culorii lui, ușor a fi descoperite în arta maeștrilor germani din primele decenii ale secolului, simplificarea abruptă a liniei demonstrează că principiile lui erau prezente în stilistica fundamentală a noului curent.

Ar fi, însă, o eroare să se limiteze influența artei lui Gauguin numai la perioada tahitiană, mai spectaculoasă, desigur, dar nu fundamental diferită de aceea bretonă, din anii 1888—90. Cînd el plecase spre Tahiti, grupul „Nabis", în fruntea căruia se afla atunci fostul său discipol, Paul Sérusier, dezvolta o tehnică aplicată pentru întîia oară de Gauguin, în timpul cît lucrase în Bretania. Gruparea lui Sérusier era alcătuită din artiști al căror temperament nu se asemăna deloc cu acela al maestrului lor : erau înclinați spre rezolvări mai calme, integrînd elemente caligrafice deprinse din grafica japoneză (Bonnard), un anume umor blajin (Félix Vallotton), viziunea păcii domestice (Paul Vuillard), un simbolism de origine mitologic-creștină (Maurice Denis), satira (Henri Ibels). Însemnătatea contribuției lor la configurația mișcării intelectuale trebuie căutată, în primul rînd, în domeniul artelor aplicate, al decorului de teatru (unii dintre ei au devenit cunoscuți datorită colaborării cu regizorul Lugné-Poë), al gravurii : „înainte de a-l fi cunoscut pe Gauguin, artiștii germani admirau xilogravurile lui Vallotton și le imitau cu sîrguință" [1].

În vara lui 1905, Henri Matisse se afla la Collioure, un sat din Pirinei. Într-o zi, sculptorul Maillol, care împărtășea pe atunci ideile grupării lui Sérusier și a lui Bonnard, l-a luat să-i arate casa lui Henri de Monfreid, unul dintre primii colecționari de picturi din perioada tahitiană a lui Gauguin. Pentru mulți comentatori ai artei sale, acesta a fost momentul în care tînărul pictor, încă de pe atunci respectat de colegii lui de generație, și-a definit un stil personal, datorînd — cu alte cuvinte — „lui Gauguin aproape tot atît cît își datora și sie însuși" [2]. Fapt e că, de atunci încolo, Matisse a abordat un desen simplificat și o distribuție a culorilor pe suprafețe plate. Cu trei ani mai tîrziu, la sugestia unor americani stabiliți la Paris, colecționari de artă modernă, frații Leo și Gertrude Stein, el a des-

[1] Franz Roh, *op. cit.*, p. 90.
[2] Sheldon Cheney, *op. cit.*, p. 127.

chis o școală pentru artiștii străini ; elevii săi alcătuiau un grup cosmopolit, eterogen, cu înclinații și cu daruri artistice foarte diverse : germanii Rudolph Levy și Oscar Moll, norvegianul Per Krogh, suedezii Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Leander Engström, Einar Jolin, englezul Matthew Smith, americanul Max Weber... Un alt artist, a cărui reputație avea s-o depășească pe aceea a oricărui discipol de pe atunci al tînărului maestru francez, pare să fi avut și el unele contacte cu atelierul lui Matisse, fără să fi fost înscris vreodată la școala condusă de el : Hans Hofmann primise un stipendiu din partea unui generos admirator din Germania, datorită căruia putuse lucra la Paris din 1904 pînă la izbucnirea primului război mondial. În iarna lui 1908, Hans Purrmann, colaboratorul cel mai apropiat al lui Matisse din vremea aceea, l-a sfătuit pe maestrul său să plece la Berlin, unde galeria Cassirer organizase prima expoziție de amploare a autorului *Bucuriei de a trăi* [1].

Pe vremea aceea, Matisse își proclamase crezul, declarînd : „ceea ce caut, mai presus de orice, e *expresia*". Lapidar exprimat, idealul matisseian părea foarte apropiat de acela al tinerilor pictori germani. În realitate, îi despărțea un amănunt esențial : pentru artistul francez, *expresia* putea fi realizată numai în termeni picturali și nicidecum în forme care să accepte transpuneri literare : „Expresia nu poate fi găsită în pasiunea pe care o dă în vileag un chip sau un gest violent : ea e întreaga construcție a picturii mele" [2].

Matisse a contribuit la structurarea morfologiei picturale a expresionismului, deși din punct de vedere temperamental și teoretic se despărțea net de tinerii germani ; alți artiști francezi acceptau ideile și soluțiile expresioniste, dar trăsăturile artei lor nu pot fi regăsite în operele grupărilor de la Dresda sau de la München. De pildă Rouault îi spunea lui Schuré că se simte „străpuns pînă în adîncul ființei de o milă nesfîrșită pentru oameni care, asemenea clovnilor, își ascund tristețea sub un zîmbet fals" [3], și desenele și guașele lui din tinerețe confirmă pe deplin acest sentiment atît de apropiat de cel din scenele de circ ale primilor expresioniști. Dar nici interpretările liniei, nici regimul cromatic nu trec în operele contemporanilor săi din Germania. În ceea ce-l privește pe Picasso, ale cărui subiecte erau alese pe atunci din lumea saltimbancilor, temă dragă expresioniștilor, pentru motive pe care vom încerca să le explicăm, nu se pare că era cunoscut în vreun fel la răsărit de

[1] Compoziția lui Matisse figura în expoziția berlineză, împreună cu alte capodopere din perioada 1905—1908, precum *Le Luxe* sau *Femeile și broasca țestoasă*.

[2] Cf. John Golding, *Matisse*, New York, 1962, p. 31.

[3] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 32.

Rin (dealtminteri, nici în anii afirmării cubismului el nu a fost privit acolo decît ca o figură de importanță secundară).

O situație foarte caracteristică pentru relațiile artei germane cu pictura din alte țări e aceea dezvăluită de receptarea soluțiilor propuse de artiștii belgieni. La începutul secolului, la Bruxelles se constituise un centru în care viziunea modernă se afirma cu o anume dezinvoltură. Grupările *Les XX* și *La Libre Esthétique* anticipau, într-o măsură, programul Salonului parizian de toamnă, impunînd un punct de vedere mai coerent în selectarea și prezentarea lucrărilor. Unul dintre promotorii celor două grupări era Eugène Laermans ; compoziția lui, *Tribul rătăcitor,* prezentată la Expoziția de la Dresda din 1904, prelua o temă comună lui Daumier, Goya, Meunier și o trata într-un stil în care se recunoștea viziunea lui Van Gogh din perioada *Mîncătorilor de cartofi* și se anticipa expresionismul flamand din cea de-a doua jumătate a deceniului următor. Pictura lui Laermans a fost primită cu entuziasm de artiștii din Dresda, în vreme ce Ensor (autor al unor „măști" care, încă din 1881, pe cînd Van Gogh abia se îndrepta spre pictură, stabileau o coordonată a viitoarei picturi expresioniste) nu era încă recunoscut. În 1899, revista simbolistă pariziană *La Plume* i-a dedicat un număr special, cu articole ale lui Emile Verhaeren și Octave Maus, membru al grupării „*Les XX*", și în 1908 Verhaeren va publica prima carte despre pictura compatriotului său. Klee însuși (care, fără să adere la estetica expresionistă, participa în primul deceniu la activitatea grupului din Dresda) nota, în acei ani, la vederea desenelor belgianului : „Ceva de felul acesta trebuia neapărat să existe". Și, cu toate acestea, cu toate că arta unuia dintre fruntașii grupării *Puntea,* Emil Nolde, mărturisea încă din 1909 că preluase unele sugestii ensoriene, artistul nu va fi recunoscut niciodată pe deplin de expresioniștii germani ca un premergător. Abia în deceniul al doilea, cînd împrejurările constituirii mișcării vor deveni ale istoriei artei, numele lui Ensor va fi rostit, împreună cu cel al lui Munch, ca un simbol al începuturilor, semnificînd momentul formulării ideilor expresioniste.

Dar, cu toate că unii artiști parizieni au recunoscut înnoirile produse de concepțiile estetice ale confraților lor de dincolo de Rin, ei nu au putut determina o circulație fertilă a ideilor între cele două țări. Una din cauze pare a fi reacția șovină a unor intelectuali francezi împotriva a tot ce li se părea că reprezintă „spiritul german" ; cercurile din jurul lui Barrès și al lui Maurras socoteau că „a aduce în Franța, după înfrîngerea din 1871, opere germane echivalează

cu un act nepatriotic" [1] ; chiar şi belgienii valoni, vorbitori ai francezei, erau priviţi ca nişte „intruşi" [2].

Abia aşa se poate înţelege cîte riscuri îşi asuma Romain Rolland cînd, în 1902, începea să publice *Jean-Christophe* în revista *Cahiers de la Quinzaine* (pe care o edita împreună cu Charles Péguy şi cu André Suarès). Mai cu seamă în acea epocă în care afacerea Dreyfus încărcase atît de primejdios atmosfera, cînd presa de dreapta îi acuza cu atîta înverşunare pe socialişti (Péguy era o ţintă permanentă a atacurilor) că iau partea spionilor germani. Portretul eroului cărţii lui Rolland era realizat, aşa cum bine se ştie, din compunerea trăsăturilor a două modele reale : Beethoven şi Hugo Wolf. El era, în intenţia romancierului, mai mult decît un german şi mai mult decît un studiu psihologic ; el reprezenta ceea ce autorul lui numea „un arc peste Rin, legînd Germania şi Franţa şi demonstrînd cît de admirabil se completează una pe cealaltă". Şi succesul cărţii, care i-a conferit scriitorului, în amîndouă ţările, o poziţie incomparabilă cu aceea a vreunui alt intelectual al vremii, a fost, mai presus de orice, un succes al atitudinii lui decise, al cauzei unei prietenii adevărate, adoptată în numele umanismului.

Rolland ştia puţină germană şi avea surprinzător de puţini prieteni în Germania. El stima ţara lui Beethoven în primul rînd pentru muzica pe care a dăruit-o omenirii ; în alte privinţe, atitudinea lui era extrem de critică. Acuza burghezia germană că era „servilă, obedientă, lipsită de personalitate", iar în 1899 îi scria prietenei sale, Malwida von Meysenburg, că în gîndirea politică germană a vremii găsea „o forţă barbară concentrată, în care se ascund seminţele nebuniei : o trufie delirantă şi o voinţă bolnavă, exteriorizată în eroisme spasmodice" [3].

El subordona, însă, aceste realităţi supremului concept al înţelegerii între oameni ; nu opiniile lui despre afacerea Dreyfus îi generaseră ideile, ci întreaga lui atitudine provenea din credinţa în fraternitatea umană, aşa cum o preluase de la Tolstoi şi de la Whitman. Şi din profunda încredere în drepturile la egalitate ale oamenilor. Nutrea convingeri republicane pe care puţini, în timpul celei de-a III-a Republici, le susţineau cu atîta pasiune ; pentru el, aceasta însemna că libertatea cugetului nu putea ţine seama de frontierele dintre state.

[1] Vezi Ilse et Pierre Garnier : *L'Expressionnisme allemand*, Paris, 1962, p. 38.
[2] *Ibid.*, p. 39.
[3] Cf. Cécile Delhorbe, *L'Affaire Dreyfus et les écrivains*, Paris, 1932, p. 116.

S-a povestit de multe ori cum, în 1889, la centenarul Revoluției franceze, Rolland s-a așezat la pian și a cîntat, într-o reducție proprie, întreaga *Simfonie a IX-a*, murmurînd iluminatele versuri ale lui Schiller. În ziua aceea și-a notat în jurnal : „Cred în republica viitorului care va cuprinde întregul pămînt". „Fără acest crez internaționalist plin de speranță, cursul mișcării moderne din Germania ar fi fost diferit" [1].

Și ar fi fost diferit și fără contribuția tuturor acelor artiști europeni care, la începutul secolului, facilitînd accesul la marile idei ale culturii, propunînd idealuri ale unei lumi desăvîrșite, creînd modele estetice și filosofice complexe, i-au permis artei germane să-și afirme personalitatea.

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 35.

Atmosfera în Germania începutului de secol

Arta germană din primii ani ai secolului al XX-lea reflecta încă mentalitatea care se cristalizase sub presiunea situației politice anterioare întemeierii imperiului, în 1871 : statele germane își creaseră școli proprii de gîndire artistică, îndeajuns de izolate între ele. Trecuseră trei decenii de la evenimentele din 1871 și crearea unei arte cu adevărat naționale întîrzia să se producă ; dacă unele mișcări artistice depășeau frontierele fostelor state, aceasta nu reprezenta rezultatul unei tendințe generale, ci al unor coincidențe, al activității unor artiști care, întorcîndu-se în orașele lor, aduceau cu ei modelele deprinse de la maeștri din diverse centre de prestigiu cultural.

Scena artistică a epocii wilhelmiene era dominată de pictori de felul lui Max Klinger, ale cărui compoziții istorice și alegorii ce proslăveau victoriile imperiului erau emfatice și grandilocvente. La Berlin, Anton von Werner ilustra aceeași tendință, reprezentată și de arta oficială a lui Klinger : pictura lui glorifica dinastia imperială și evoca fapte menite să mîngîie orgoliul lui Wilhelm al II-lea. La München, la Dresda, instituțiile artistice încurajau pictura sentimentală de gen și un anume tip de interpretare declamatorie a istoriei. În opoziție cu această artă oficială, s-au constituit, în ultimul deceniu al secolului trecut, numeroase „secesiuni", cea dintîi proclamată la München în 1892 : tinerii artiști protestau astfel împotriva lui Franz von Lenbach, conducătorul despotic al *Asociației Artiștilor*. Fritz von Uhde, Hugo von Habermann, Franz von Stuck se aflau în fruntea răzvrătiților care au întemeiat o *Societate împotriva Asociației Artiștilor* (Gegenverein zur Künstlergenossenschaft) ; scopul *Societății* era acela de „a ridica nivelul expoziției de artă, prin încurajarea cunoașterii impresionismului francez și promovarea schimburilor internaționale" [1]. Regulamentul expoziției organizate de ea limita

[1] Frank Whitford, *op. cit.*, p. 28.

la trei numărul lucrărilor care se puteau prezenta de fiecare participant.

La Berlin lucrurile începuseră să se agite încă din 1889. În acel an, un grup de artiști conduși de Max Liebermann și-au dus lucrările la Expoziția Internațională deschisă la Paris, cu prilejul centenarului Revoluției ; gestul a fost dezaprobat de oficialitatea germană care ignorase toate manifestările din capitala Franței, din pricina caracterului lor declarat antimonarhic. Artiștii berlinezi au înființat *Alianța celor unsprezece,* în fruntea cărora se afla Liebermann ; ea cuprindea artiști cu vederi novatoare, fără a-i uni printr-un program teoretic comun. În același an, o violentă controversă a izbucnit la *Societatea artiștilor plastici :* Anton von Werner a propus închiderea expoziției lui Edvard Munch care, la invitația *Societății,* prezentase o amplă selecție de picturi. Propunerea lui von Werner a fost pusă la vot și a obținut majoritatea. De atunci, s-a vorbit tot mai mult despre posibilitatea unei secesiuni berlineze. Ocazia s-a ivit în 1898, cînd o expoziție a lui Walter Leistikow, membru al „Alianței celor unsprezece", a fost refuzat de *Societatea artiștilor plastici :* grupul condus de Liebermann s-a lărgit și s-a transformat în *Secesiunea berlineză.* Activitatea ei în următorii cîțiva ani a fost foarte susținută : în 1902 a organizat o expoziție a lui Munch ; în anul următor — o alta, cu opere ale lui Cézanne, Gauguin, Van Gogh și Munch. Și, cum *Secesiunea müncheneză* trecea printr-o criză îndeajuns de serioasă, lui Liebermann nu i-a fost greu să-i atragă pe cei mai proeminenți artiști de acolo, pe Max Slevogt și pe Lovis Corinth, care — la îndemnul lui — s-au stabilit la Berlin.

La Dresda, secesiunea se declarase în 1893 și conducătorul ei, Gotthardt Kühl, o îndrumase spre estetica mișcării *Artei și meseriilor,* mișcare al cărei centru era Münchenul. Originară din Anglia, unde fusese dominată de personalitatea lui Dante Gabriel Rossetti și a lui Burne-Jones, ea exprima aspirația de a se împotrivi efectelor producției în serie, standardizate, prin încurajarea artizanatului.

Secesiunea vieneză, condusă de Gustav Klimt, era o mișcare eclectică : expozițiile ei, coloanele revistei pe care o edita, *Ver sacrum,* erau deschise oricărei formule artistice, indiferent de soluțiile estetice adoptate.

Dintre micile grupări formate după fărîmițarea Secesiunii din München, cea mai semnificativă era cea de la Neu-Dachau, la care aderaseră membrii generației celei mai vîrstnice ale fostei asociații, Ludwig Dill, Adolf Hoelzel și Arthur Langhammer. Influențați de peisagiștii școlii scoțiene de la Glasgow, ei au descoperit potențialul artistic al priveliștii sălbatice (pînă atunci cu desăvîrșire neglijată)

din landele acoperite cu ierburi întunecate din preajma orăşelului bavarez Dachau. De pe la 1894, ei i-au pictat înfăţişarea mereu schimbătoare în bătaia vînturilor aspre care răscoleau cîmpia întinsă în lumina dramatică a unui cer sumbru ; picturile lor dobîndeau un ton liric, formele erau simplificate, iar culorile se organizau în compoziţii dominate de galbenuri domoale şi nuanţele unui verde calm.

În timp ce artiştii de la Dachau voiau să dea expresie unei atitudini faţă de natură, caracteristică romantismului german, în „poeme tonale", alţii, mai tineri, care în 1899 au alcătuit grupul *Scholle* („Ţărîna"), căutau efectele mai energice ale culorilor strălucitoare, ritmate în contraste neaşteptate. Fritz şi Erich Erler, Leo Putz, Walther Georgi erau colaboratori permanenţi ai revistelor *Jugend* şi *Simplizissimus,* pentru ale căror preferinţe postimpresioniste sînt răspunzători în cea mai mare măsură. În comparaţie cu grupările celor mai vîrstnici, pictura lor era construită mai solid, dar diferenţa esenţială trebuie căutată în coloritul mai puternic al grupului *Scholle* şi în construcţia bidimensională, care — însă — nu sacrifica nici atmosfera, nici efectele decorative.

Alţi artişti ai acestei generaţii tinere se stabiliseră la Worpswede, lîngă Bremen, al cărui peisaj nu fusese descoperit decît de cîţiva ani. Membrii coloniei artistice de aici (Heinrich Vogeler, Otto Modersohn şi soţia lui. Paula Modersohn-Becker, neîndoielnic cea mai de seamă personalitate a grupului) au obţinut recunoaşterea publică la expoziţia pe care au deschis-o în 1895, la Glaspalast din München.

Grupul de la Goppeln, de lîngă Dresda, căruia îi aparţineau Carl Bantzer, Paul Baum, Robert Sterl, era echivalentul saxon al grupului de la Worpswede. Peisajul neliniştit de aici îi va atrage curînd şi pe Ernst Ludwig Kirchner şi pe Max Pechstein, în primii ani ai secolului următor.

Un alt fenomen al aceleiaşi vremi se semnalează la München : constituirea unei „aripi germane" a mişcării *Artei şi meseriilor.* Tinerii münchenezi „cunoşteau foarte bine revista engleză *The Studio* care propaga teoriile lui Rossetti şi ale lui Burne-Jones" [1]. În 1895, Meier-Graefe întemeia la Berlin revista *Pan* şi, peste un an, la München apăreau *Jungend* şi *Simplizissimus,* toate vădind influenţa publicaţiei engleze. Acestea sînt obîrşiile *Jugendstilului* — versiunea germană a acelei viziuni decorative care a cuprins întregul continent şi a trecut şi Atlanticul, numindu-se fie *Art Nouveau,* fie *New Style,* fie *Jugendstil.* Ţinta acestei mişcări era să restituie ornamentului „valorile lui fundamentale, ascunse de excrescenţele produse de

[1] Bernard S. Myers, *The German Expressionists,* New York, 1963, p. 87.

trecut, să dea din nou componentelor de bază, liniei și planului, statutul de ordonatoare ale stilizării formelor naturale" [1]. Modelul pe care-l prelua prima generație a *Jugendstilului* era acela al artei engleze și japoneze, cu simplificări grațioase de păsări și de plante ; de pe la 1899, această tendință „florală" (reprezentată de Otto Eckmann, Peter Behrens, Fritz Erler, T.T. Heine, Hermann Obrist, August Endell) a fost pusă în umbră de „*Jugendstilul* abstract", ale cărui soluții se bazau pe integrarea formelor geometrice într-o compoziție decorativă nu lipsită de nerv. Personalitatea cea mai de seamă a noii direcții era belgianul Henry van de Velde, muzician, pictor, arhitect de decorații interioare, care venea de la Paris, unde proiectase mobilierul redacției de la *Revue blanche*, pe atunci, locul de adunare al grupului Nabis — pictorii simboliști francezi. La München, unde sosea în 1902, nu era un necunoscut : în 1897, faima lui se răspîndise în întreaga Germanie, după răsunătorul succes obținut cu aranjarea Expoziției artelor și meșteșugurilor de la Dresda. În 1911, cînd Van de Velde pleca la Weimar, *Jugendstilul* se răspîndise în numeroase centre artistice ale Germaniei : Eckmann se stabilise la Berlin în 1897, Olbricht la Darmstadt în 1899, Pankok la Stuttgart în 1901, Behrens la Düsseldorf în 1903. Dar atunci, tînăra generație începuse să le reproșeze lui Van de Velde și partizanilor lui că apără o artă conservatoare și evazionistă.

Se producea astfel un proces dintre cele mai semnificative pentru atmosfera culturală a vremii, curente artistice care își afirmau la început voința de a răsturna perspectiva învechită, de a înnoi o mentalitate comodă, placidă, se transformau relativ repede în adversari ai ideilor apărate de ele însele nu cu multă vreme mai înainte. Alteori, apropierea de modelele moderne se făcea cu o anume prudență și nu întotdeauna se adoptau elementele cele mai semnificative.

Situația literară era și ea îndeajuns de complicată. Apariția, în 1901, a traducerilor lui Stefan George din lirica baudelaireiană „a reprezentat un eveniment cu semnificație profetică" [2]. În primele trei decenii ale secolului, poezia germană avea să recepteze, în forme mai distincte decît pînă atunci, influențe venite din diverse zone ale culturii universale. Ceea ce va fi adevărat mai ales pentru lirica expresionistă, pentru care preluarea structurilor stilistice și a teoriilor estetice constituie un factor al dezvoltării artistice. „Deschiderea

[1] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 14.
[2] Reinhold Grimm, Henry J. Schmidt, ***Foreign Influences on German Expressionist Poetry***, în ***Expressionism as an International Literary Phenomenon***, p. 69.

spre moştenirea lirică a altor ţări a fost o experienţă deopotrivă formativă şi subiectivă pentru expresioniştii germani. Cîteodată, ei descopereau în această moştenire însăşi sursa propriei arte" [1].

Generaţia poetică de dinaintea celei care se va numi „expresionistă" fusese nu numai aceea a unor puternice personalităţi creatoare, ci şi a unor mari traducători. Traducerile lor reflectă, negreşit, un spirit selectiv, de un subiectivism adesea pătimaş care-l îndemnau pe George, de pildă, să omită, printre alte poeme baudelaireene, celebrul *Une Charogne.* Admirator al simboliştilor, George respingea ideea glorificării urîtului. La rîndul lui, Rilke acorda acestui poem o importanţă specială şi-l proslăvea, emoţionat, în *Carnetele lui Malte Laurids Brigge.* Într-o scrisoare din 19 octombrie 1907, trimisă soţiei sale, viitorul autor al *Sonetelor către Orfeu* spunea : „A trebuit să recunosc că, fără acest poem, întreaga evoluţie spre expresia concretă... n-ar fi putut începe" [2].

Şi George, şi Rilke au creat o prodigioasă operă de traducere. Dar, aşa cum s-a observat, traducerile lor aveau semnificaţie, în primul rînd, pentru poeţii traducători înşişi. Larga popularitate a poeţilor francezi (şi mai ales a lui Villon şi Rimbaud) e, într-o mare măsură, urmarea pasionatei trude a unui om care n-a năzuit niciodată să fie el însuşi un mare poet : Karl Klammer [3]. Mai bine cunoscut sub pseudonimul K. L. Ammer, el şi-a publicat majoritatea tălmăcirilor în 1906 şi 1907, adică tot cam atunci cînd pictorii germani îi descopereau, „cu respiraţia tăiată" — aşa cum nota Klee, pe Cézanne şi pe Van Gogh. În aceşti doi ani, harnicul traducător a tipărit versiunile germane ale unor antologii din Maeterlinck, din Villon (un volum care avea să înrîurească vizibil opera dintr-o anume perioadă a lui Brecht) şi, cu mai amplu ecou decît oricare, pe Rimbaud. Traducerile lui Klammer şi entuziastele eseuri ale lui Stefan Zweig au avut un efect imediat asupra avangardei literare de dinaintea primului război. Încă din 1908, unul dintre cei mai devotaţi emuli ai curentelor moderne îl proclama pe poetul francez „un mare eliberator care, cu o izbitură incomparabilă, a spart formele obositoare ale limbajului poetic... Poezia modernă în Franţa şi începuturile poeziei moderne în Germania poartă semnul acestui făurar" [4].

[1] *Ibid.*
[2] Cf. Nora Wydenbruck, *Rilke, Man and Poet,* New York, f.d., p. 187.
[3] Vezi Reinhold Grimm, *Strukturen : Essays zur deutschen Literatur,* Göttingen, 1963, pp. 20—36.
[4] Cf. Reinhold Grimm, Henry J. Schmidt, *op. cit.*, p. 70.

Un prieten al lui Klammer, Alexander Lernet-Holenia, observa: „Ceea ce numim poezie modernă germană a început cu traducerea lui K. L. Ammer din poemele lui Arthur Rimbaud“ [1]. Spiritul rimbauldian a fost semnalat în poezia lui Brecht [2], a lui Heym [3], a lui Ivan Goll [4] sau a lui Trakl [5]. Revistele expresioniste *Die Aktion* şi *Die Weissen Blätter* vor publica traduceri din Rimbaud (se cuvine menţionată şi tălmăcirea semnată de Däubler, deşi nu egalează valoarea aceleia a lui Klammer), împreună cu versiunile germane ale poemelor lui Verhaeren, Verlaine (tradus tot de Däubler), Mallarmé, Francis Jammes, Baudelaire şi Marinetti. Un volum de *Versuri alese* din creaţia lui Verhaeren, în tălmăcirea lui Stefan Zweig se afla la cea de-a doua ediţie în 1910. Un fel de febrilitate intelectuală marchează atmosfera culturală a primului deceniu, o dorinţă clară de lărgire a orizontului spiritual al Germaniei.

Dar, simptomatic, privirile poeţilor germani se îndreptau mai ales spre Franţa (chiar şi Marinetti le devenise familiar, datorită textelor futuriste publicate de el la Paris). Poeţii anglo-saxoni nu atrăseseră încă — la începutul secolului — luare-aminte a intelectualilor germani. E adevărat că în antologia *Poeţi contemporani*, alcătuită de George, erau incluşi Dante Gabriel Rossetti, Swinburne şi acel patetic Ernest Dowson, mort în 1900, la 33 de ani, după ce publicase un singur volum, mărturisiri lirice de un intens dramatism al aspiraţiei zadarnice la frumuseţe. Că Rilke era autorul unor admirabile traduceri din Elizabeth Barrett Browning. Dar cei care vor constitui grupul poeţilor expresionişti nu păreau atraşi de versul englez sau american. Cu o singură excepţie : Walt Whitman.

Istoria răspîndirii *Firelor de iarbă* în Germania începe mai devreme decît în alte ţări europene. Cele dintîi traduceri datează din 1868 şi sînt datorate lui Freiligrath care descoperea în verbul poetului american copleşitoarea încredere în făptura omului, pasionata dragoste pentru istoria prezentă. În 1899 apărea o selecţie mai amplă, publicată de T. W. Rolleston şi Karl Knortz. Iar în 1907, acel an atît de important pentru contactul culturii germane cu poezia străină, Johannes Schlaf tipărea 84 de poeme whitmaniene într-o carte care

[1] Cf. Grimm, *Strukturen*, p. 144.

[2] Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht : Dichter des Expressionism*, München, 1963, pp. 81—93.

[3] Paul Raabe, „Die Revolte der Dichter“, în *Der Monat*, caiet 191 (1964), p. 90.

[4] Wilhelm Duwe, *Deutsche Dichtung des 20-Jahrhunderts vom Naturalismus zum Surrealismus*, Zürich, 1969, I, p. 149.

[5] Herbert Lindenberger, „Georg Trakl and Rimbaud“, în *Comparative Literature*, X (1958), pp. 21—35 ; F. Pamp, „Der Einfluss Rimbauds auf George Trakl“, în *Revue de littérature comparée*, XXXII (1958), pp. 396—406.

a fost numită „cea dintîi ediţie populară a operei unui poet străin publicată în Germania“ [1].

Rimbaud era proclamat „un anarhist liric“, Whitman salutat ca „poet al democraţiei şi socialismului“ [2]. Semnificativ, numele autorului *Firelor de iarbă* revine în actualitate în anii războiului, cînd Franz Blei, poet cu adînci convingeri umanitariste, publica traduceri în revista antimilitaristă *Die Aktion*. Dar cea mai de seamă contribuţie venea din partea socialistului Gustav Landauer, ale cărui tălmăciri (*Walt Whitman, Război : zece poeme*) erau tipărite în *Die Weissen Blätter*, în 1915. „În afara unei tendinţe politice uşor de desluşit, în numele căreia mai multe stanţe au fost despărţite de context, pentru a sublinia mai apăsat misiunea socială luată asupră-i de poetul american, exemplele oferite aici sînt traduceri exacte şi, stilistic, sînt foarte apropiate de original“ [3]. E întru totul firesc ca, de vreme ce se revela sensul antirăzboinic al versului whitmanian, să ne aşteptăm să descoperim în paginile publicaţiilor socialiste tălmăciri semnificative din lirica poetului american ; de aceea, cele aproape 60 de poeme whitmaniene apărute în *Sozialistischen Monatshefte* reprezintă un fapt al căror sens îl depăşeşte pe cel al strictei istorii literare şi pătrunde în teritoriul gîndirii politice germane a vremii. Dealtfel, aşa-numita „aripă activistă“ a expresioniştilor e cea care s-a dăruit cu mai multă ardoare traducerii din Whitman şi poeţii aparţinînd acestui grup au receptat mai amplu influenţele venite din această direcţie.

Whitman se transformase într-o figură mitică. După ce, în jurul lui 1880, gruparea *Tinerilor socialişti* îl proclamase „un profet al democraţiei universale“ [4], iar Schlaf, cel mai proeminent discipol al grupării, vorbea despre el ca despre „o întîlnire între idealul supraomului lui Nietzsche şi cel al supremei egalităţi pentru care militau socialiştii“ [5], orice rezervă critică formulată de oricine nu putea fi decît atacată cu violenţă, deşi — aşa cum se observa — puţini dintre aceşti fervenţi admiratori ai lui Whitman citiseră în original poezia idolului lor.

Către sfîrşitul războiului, presa muncitorească regăsea în verbul poetic al lui Whitman un îndemn la împlinirea justiţiei sociale, iar în 1919 Schlaf va proclama, pur şi simplu, întemeierea unei noi religii : „De sute de ori mai trebuincioasă decît pîinea noastră cea

[1] Harry Law-Robertson : *Walt Whitman in Deutschland*, Giessen, 1935, p. 22.
[2] Grimm, Schmidt, *op. cit.*, p. 71.
[3] Harry Law-Robertson, *op. cit.*, p. 27.
[4] Grimm, Schmidt, *op. cit.*, p. 71.
[5] *Ibid.*

de toate zilele — și ne așteaptă o vreme a foametei — e religia. Ridicați-vă ! Veniți către Whitman ! Învățați ce înseamnă adevărata religie și democrație ! Nu știu pe nimeni de la care am fi putut învăța pînă acum toate acestea, cu o putere atît de nemăsurată cum învățăm de la el ! Acum a sosit vremea lui !"[1]. Cu toate că sensul ideilor lui Schlaf este cam înnegurat de retorica romantică, se deslușește patosul umanist, profunda încredere în om pe care poetul german le proiecta ca pe temeiuri ale unei religii laice, ale unei religii profetizate de răscolitorul sentiment democratic al lui Whitman. Dar Schlaf prelua, de fapt, ideile rostite (poate nu cu mai puțin entuziasm) de grupările expresioniste, cu mulți ani înaintea războiului. În 1910, Max Dauthendey publica un volum, *Pămîntul înaripat, un cîntec de dragoste și de miracole în largul celor Șapte Mări,* al cărui ton era împrumutat, în chip manifest, din *Firele de iarbă.* Lista admiratorilor lui Whitman cuprinde nume ale unor scriitori importanți, unii dintre ei teoreticieni ai expresionismului (printre ei, Werfel, Hasenclever, Alfons Paquet, Bahr, Goll — traducător din *Firele de iarbă)* sau membri ai grupării „Poeții muncii" (Gerrit Engelke, Karl Bröger, Heinrich Lersch). La apariția volumului *Sîntem* al lui Werfel, Schlaf glosa : „Noua noastră poezie expresionistă e de neconceput fără Whitman și, în viitor, va purta încă și mai clar semnul lui"[2].

Tot pe atunci, Armin T. Wegner, unul dintre poeții cei mai proeminenți ai expresionismului, își prefața un volum de versuri, *Fața Orașelor,* cu un pasaj din Whitman. S-au identificat în lirica lui elemente caracteristice poemului whitmanian, tot așa cum stilul unui alt reprezentant de seamă al mișcării, Ernest Stadler, le-a evocat unora tot discursul poetic al americanului, „versurile acestea, despletindu-se patetic în ritmuri mereu neașteptate, dezvăluind dragostea pentru obiectele mici, concrete ale vieții cotidiene"[3].

Cei care se vor îndrepta cu mai multă hotărîre spre modelul whitmanian vor fi membrii „direcției activiste", ai acelor grupări ce aspirau să-și transforme versul „într-o armă de luptă împotriva capitalismului, a exploatării, a bigotismului"[4]. Și dintre toți, Johannes Becher, autor al unui *Post-scriptum pentru fratele Whitman* la volumul *Poezii noi* din 1919 : „Iată, iubite frate Whitman, am compus acest poem cu o săptămînă în urmă. Astăzi ți-am deschis din nou nemuritoarea carte... și te-am simțit de parcă mi-ai fi stat dinainte și te-aș fi luat de mînă. O, atingere infinită, dezintegrantă, atotcuprin-

[1] Cf. Harry Law-Robertson, *op. cit.*, p. 71.
[2] Cf. Harry Law-Robertson, *op. cit.*, p. 78.
[3] Walter H. Sokel : *The Writer in Extremis,* Stanford, 1964, p. 160.
[4] Cf. *Der Aktivismus 1915—1920,* ed. Wolfgang Rothe, München, 1969, p. 76.

zătoare, eternă !... Iubite frate Whitman, speranță, inspirație, sprijin total ; îmi afirm existența preluînd-o din mulțimea fumegîndă a oștirilor răscolite ale stanțelor tale. Da, aproape că spun : în acest secol, îți iau comanda... Da, frate mai mare al meu, înțeleptule, încercatule, îți făgăduiesc, o să-ți spun cum îmi voi îndeplini misiunea: vreau să proclam Noul Poem de la cea mai înaltă tribună, pretutindeni... O rîvnă fierbinte ne înarmează, ne îndeamnă să ne împlinim ideile. O, bătălie pentru victoria finală a umanității !" [1].

O viziune poetică ale cărei premise trebuie căutate în tradiția lui Rimbaud și a lui Whitman (alte formule ale liricii moderne implicate în structurarea expresionismului vor fi trecute în revistă ceva mai tîrziu) își dezvăluie de la bun început capacitatea de a crea sinteze între elemente diverse, ale căror puncte comune erau stabilite în teritoriul ideilor și în cel al expresiei stilistice. Eclectismul (real) e, într-o măsură, consecința aspirației de a încorpora orice tendință opusă, într-un fel sau altul, mentalității conservatoare, comodității de gîndire, anchilozei spirituale impuse de burghezia germană. Dar lipsa unui „manifest expresionist" care să indice exact criteriile teoretice ale mișcării (sau, poate, tocmai numărul mare al textelor ce urmăresc să clarifice un aspect ideologic sau altul și, ca urmare, au fost numite „programe parțiale" ale expresionismului [2]) determină posibilitatea unor interpretări diferite, fiecare în parte justificată într-un fel sau altul, pentru că iau în considerație un aspect specific al mișcării sau un moment caracteristic al evoluției ei. Chiar și lucrările care-și propun să prezinte o imagine globală a expresionismului ezită să dea o definiție.

Așa cum mai sugeram, singurul punct asupra căruia se pare că majoritatea exegeților sînt dispuși să cadă de acord e că expresionismul nu constituie un curent clar definit. Ulrich Weisstein avea dreptate să observe că una dintre cele mai celebre antologii de poezie expresionistă, *Amurgul umanității* [3], se întemeia nu atît pe *viziunea* filosofică a poeților, cît pe *sentimentul lumii* comun în operele lor. „Dar aceasta nu modifică faptul că 23 de poeți aleși pentru antologie nu au subscris niciodată la un program comun, nici explicit (prin semnarea unui manifest), nici implicit. Ceea ce ni se înfățișează nu

[1] Cf. Grimm, Schmidt, *op. cit.*, p. 76.

[2] Paul Pörtner, „Was heisst Expressionismus ?" în *Neue Zürchner Zeitung*, 29.I.1961.

[3] Kurt Pinthus : *Menschheitsdämmerung, Eine Symphonie der jüngsten Dichtung*, Hamburg, 1959 ; titlul antologiei răspundea, evident, la wagnerianul *Amurg al zeilor*.

e un număr de *expresionisme*, legate vag și diferențiate subtil — sau mai puțin subtil — între ele" [1].

Și Herbert Read releva „ambiguitatea termenului" („ceea ce se întîmplă — constata el — cu toate cuvintele folosite pentru a defini faptele istorice ale artei" [2]) ; după opinia acestui excelent cunoscător al fenomenului artistic modern, expresionismul este cel care oferă imaginea exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei mari necesități interioare. Plasînd, de fapt, formarea mișcării într-un anume moment al istoriei culturii europene, Giulio Carlo Argan observa cu finețe că ea a apărut „cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor ; și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane" [3], semn dintre cele mai întristătoare ale izolării unei culturi, ale încercării de a desprinde o civilizație din fluxul general al unei dezvoltări intelectuale căreia, prin tradiție, îi aparțineau literatura și artele germane.

Cred că expresionismul poate fi interpretat, așa cum s-a întîmplat în multe rînduri, ca o *reacție polemică*. Dar nu neapărat împotriva impresionismului, punct de vedere împărtășit de mulți comentatori, mai ales de istorici ai artei plastice. Opoziția expresionismului se manifesta împotriva unei atmosfere culturale în care impresionismul nu avea un rol preponderent și nu dădea, în nici un caz, nota definitorie direcțiilor conservatoare ale epocii. Înnoirile pentru care luptau expresioniștii nu se limitau la teritoriul artelor vizuale, așa încît atitudinea lor nu poate să fie pusă exclusiv în legătură cu manifestările unui curent ce nu-și găsește decît cu greu corespondențe în afara artelor plastice.

Pentru o apreciere cît de cît exactă a sensului în care se purta polemica expresionismului, se cuvine schițat un tablou al situației culturale într-un moment în care victoria de la 1871 se dovedise incapabilă să aducă liniștea și reala grandoare pe care o proclamase, în versuri „pline de patos idealist — superficial și adesea cu rezonanțe de cîntec popular sau de retorism patriotard" [4], școala lui Emanuel Geibel. Principiile bismarckiene ale unei „supuneri desăvîrșite", ale „disciplinei, ca necesitate supremă a existenței sociale" se instauraseră, tiranice, în raporturile statului cu individul și, de multe ori, în acelea dintre indivizii înșiși.

[1] Ulrich Weisstein, *Introducere* la *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 17.
[2] Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londra, 1964, p. 163.
[3] G. C. Argan, *Studi e note*. Torino, 1955, p. 245.
[4] Mihai Isbășescu : *Istoria literaturii germane*, Editura Științifică, București, 1968, p. 304.

O disperare surdă caracterizează concluziile tinerilor care, în anii de după proclamarea imperiului, încercau să înțeleagă lumea aceasta absurdă întemeiată pe regulile ascultării pioase a celor mai puternici. *Supusul* lui Heinrich Mann (o coincidență semnificativă : scriitorul se născuse în anul în care Wilhelm I devenea împărat al germanilor) reflectă atitudinea unei întregi generații față de sufocanta atmosferă generată de șovinismul și de aroganța celor aflați la putere. Li se adăuga marea decepție provocată de revoluția industrială care nu adusese prosperitate tuturor, așa cum credeau încă Adolf Bartels și alți cîțiva poeți ai curentului numit *Heimatkunst*. Viața rustică încetase să mai fie un ideal al existenței pașnice și fericite : țăranii plecau în lungi convoaie spre orașe, unde erau osîndiți la un trai lipsit de bucurii, în halele pline de fum ale fabricilor, în cartierele sordide, cu străzi înguste și insalubre. Literatura „reflectă mai ales febra și nerăbdarea căutării unor modalități noi, mai potrivite cu acest început al epocii moderne, căci progresul tehnic, industrializarea, organizarea luptei revoluționare a muncitorilor și impunerea spiritului de colectivitate marchează începutul epocii moderne a societății, a gîndirii și a culturii umane“ [1].

Încă din 1909, la *Neuer Club*, poeți și critici se adunau și vorbeau despre înfățișarea deprimantă a lumii germane. Mulți erau, desigur, de acord cu Georg Heym, cel care scria : „Nici în 1870 n-ar fi putut fi mai rău. E mereu la fel, atît de plictisitor, plictisitor, plictisitor... De mă întreb pentru ce am trăit pînă acum, nu pot răspunde“ [2]. (Poetul va muri în 1912, la 25 de ani.) În poezia multor poeți ai acestei generații se cuprinde o lume bîntuită de spaime, viziuni de coșmar se iscă, amenințătoare, de pretutindeni, privirea descoperă infernul orașului din umbrele căruia pîndesc, monstruoase, viciile, ca în arta torturată a lui Blake sau a lui Piranesi.

În 1911, un poet de 24 de ani, Jakob von Hoddis proiecta imaginea aceasta a unui apocalips, cu atît mai tragic cu cît se alcătuia dintr-un amestec de burlesc și de absurd :

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
in allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
und an den Küsten — liest man — steigt die Flut.

[1] *Ibid.*, p. 355.
[2] Cf. Petre Stoica : *Studiu introductiv* la antologia *Poezia germană modernă*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. XXII.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Dämme zu zerdücken.
Die meinsten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken [1].

Poem care, publicat în primul număr al revistei *Die Aktion*, e privit de mulți istorici literari drept cea dintîi poezie expresionistă [2]. Peste trei ani, poetul viziunilor catastrofale, al juxtapunerii imaginilor sub imperiul hazardului, își pierdea mințile. Avea să dispară într-un apocalips pe care nici febrila lui închipuire bolnavă nu și-l imaginase : în 1942 era ucis într-un lagăr nazist de concentrare... Tinerii poeți preluau, de fapt, atitudinea față de civilizația urbană a lui Nietzsche care ar fi dorit să asiste la vastul incendiu ce va mistui orașele. Deznădejdea adusă de secolul mașinilor nu putea fi alungată decît de o Renaștere care să însemne victoria sensibilității și a emoției umane. Presentimentul prăbușirii se deslușește în poemele unde răsunau primele semne ale cataclismului ce se apropia : războiul mondial.

Nu e adevărat că poeții acestei generații erau „predestinați disperării" și că „scrisul lor nu făcea decît să consemneze reacția neconsolaților față de propria menire care-i împingea spre catastrofă" [3]. Urmărind structurarea ideilor în poemul *Helian*, scris de Trakl în iarna 1912/13, se bagă ușor de seamă cum se transformă imaginile sub presiunea modificării treptate a conștiinței, receptoare a dramei ce se desfășoară *în afara* făpturii poetului :

In den einsamen Stunden des Geistes
Ist es Schön in der Sonne zu gehn
An den gelben Mauern des Sommers hin.
Leise klingen die Schritte im Gras ; doch immer schläft
Der Sohn des Pan im grauen Marmor.

. . . .

Schön ist die Stille der Nacht
Auf dunklem Plan
Begegnen wir uns mit Hirten und weissen Sternen.

. . . .

[1] *Sfîrșitul lumii :* Pălăria burghezului zboară de pe capul țuguiat, / aerul poartă țipătul. / Tinichigiii se aruncă de pe acoperiș și se lovesc de pămînt, / și lîngă coaste — se află — urcă fluxul. // Furtuna e în preajmă, mările sălbatice sar / pe pămînt și stăvilarele solide se năruie. / Majoritatea oamenilor au răcit. / Șinele căilor ferate cad de pe poduri.

[2] Michael Hamburger, Christopher Middleton, *Modern German Poetry, 1910—1960*, New York, 1964, p. 403.

[3] Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburg, 1967, p. 39.

In Kahlen Gezweigen feiert der Himmel.
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer [1].

Dar, pe măsură ce descrierea se completează cu detaliile acestei calme imagini, desprinsă parcă din bucolicele lui Francis Jammes, umbrele devin mai dese şi apele oglinzii se întunecă şi se tulbură ; s-ar părea că schimbarea intervine odată cu apariţia unor personaje străine de convenţia idilei şi, mai ales, cu intervenţia poetului însuşi :

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens,
Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränzt,
Sein Odem eisiges Gold trinkt.

. . . .

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen [2].

Şi, aproape pe neaşteptate, catastrofa se declanşează :

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwartzer November — zerstörung,
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versumken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns.

O wie einsam endet der Abendwind !
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums [3].

Prăbuşirea cuprinde întreaga generaţie :

[1] În orele singuratice ale spiritului / E frumos să umbli în soare, / Pe lîngă zidurile galbene ale verii. / Paşii răsună încet în iarbă ; dar întotdeauna / Fiul lui Pan doarme în marmura cenuşie. / ... / Frumoasă e liniştea nopţii. / Pe cîmpia întunecată / Ne întîlnim cu păstori şi cu stele albe. /... / În crengile goale cerul se sărbătoreşte. / Cu mîini curate ţăranul duce pîine şi vin / Şi fructele se pîrguiesc paşnic în cămara însorită.

[2] Imensă e tăcerea grădinii răvăşite, / Cînd tînărul novice împodobeşte templul cu frunze cafenii, / Răsuflarea lui soarbe aur de gheaţă. // Frumos e omul şi vizibil în întuneric / Cînd îşi mişcă miraculos braţele şi picioarele / Şi în peşterile de purpuri ochii se rostogolesc, tăcuţi.

[3] La vespere, străinul e pierdut în neagra distrugere a lui noiembrie, / Sub crengi putrezite, lîngă ziduri leproase / Unde, mai devreme, a umblat fratele cel sfînt, / Cufundat în zdrăngănitul fără putere al nebuniei lui. // O, ce solitar se opreşte vîntul serii ! /Pălind, capul se apleacă în umbra măslinului.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seiner Sterne.
Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das micht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Manern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.
Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter [1].

Finalul conține accente dureroase, povestind tragedia căreia avea să-i cadă victimă Trakl însuși :

Die Stufe des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

. . . .

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt [2].

Poemul lui Trakl concentrează starea de spirit a unei întregi intelectualități care se formase în anii dominației burgheziei wilhelmiene. În aer plutea amenințarea morții ; anchiloza intelectuală nu putea să ducă decît la tragicul deznodămînt din 1914. Destinul lui Trakl e cu atît mai simbolic cu cît poetul venea dintr-o altă țară germanică ; era austriac din Salzburg. Intensitatea crizei sale spirituale sugerează amploarea sentimentului de deznădejde care se difuza dincolo de granițele Germaniei lui Wilhelm I. Poemele din 1913 constituie o adevărată antologie a reacțiilor sufletești determinate de spaima inevitabilului sfîrșit :

[1] Copleșitoare e prăbușirea generației, / La ceasul acesta, ochii celui care privește / Se umplu cu aurul stelelor. // Seara clopotul care nu mai sună moare, / Zidurile negre din piață cad, / Soldatul mort cheamă la rugăciune. // Un înger palid. / Fiul pășește în casa goală a tatălui său.

[2] Scările nebuniei în odăi negre, / Umbrele bătrînilor sub ușile deschise, / Cînd sufletul lui Helian se privește în oglinda trandafirie / Și zăpada și lepra lunecă de pe templele lui / ... / O, ochi zdrobiți cu guri negre, / Cînd nepotul în noaptea calmă a cugetului / Singuratic, cumpănește sfîrșitul întunecat, / Dumnezeu își închide pleoapele albastre deasupră-i.

Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer ;
Ein Duft von Teer ; das leise Rauschen roter Platanen ;
Der Dunkel Flug der Dohlen ; am Platz zag eine Wache auf.
Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken ; immer wieder
Kehrt dieser vergangene Abend.

. . . .

O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
Erolosch an meinem Mund. In der Stille
Erstibt der bangen Seele einsames Saitenspiel.
Lass, wenn trunken von Wein das Haupt in die Grosse sinkt [1].

Într-o compoziție care exploatează efectul vizual al juxtapunerii imaginilor, al montajului (deprins neîndoielnic de la imagiștii englezi), un alt poet ce avea să fie ucis pe front, în primele luni ale războiului, Alfred Lichtenstein, creează un tablou al orașului, loc al desfrîului, al mizeriei morale, al vulgarității, al tristeții apăsătoare, maladive :

Die tote Sonne hängt an Häusern, breit und dick.
Vier fette Weiber quietschen spitz vor einer Bar.
Ein Droschkenkutscher fällt und bricht sich das Genick.
Und alles ist langweilig hell, gesund und klar.

Ein Herr mit weisen Augen schwebt verrückt, voll Nacht,
Ein sicher Gott... in diesem Bild, das er vergass,
Vielleicht nicht merkte — Murmelt manches — Stirbt — Und lacht.
Träumt von Gehirnschlag, Paralyse, Knochenfrass [2].

Poetul e într-o necurmată polemică cu orașul, îl detestă, i se pare că în el se strîng toate semnele păcatului, ale bolii care roade,

[1] Seara, l-au dus pe străin în camera mortuară ; / Miros de smoală ; platanii roșii ruginind domol ; / Fluturarea neagră a stăncuțelor ; în piață, un paznic umbla încoace-și-ncolo. / Soarele a căzut în rufe negre ; înserarea aceasta trecută se întoarce din nou. / ... / Ce întunecată e noaptea aceasta. O flacără de purpură / S-a stins lîngă buzele mele. În tăcere / Muzica singuratică a sufletului speriat moare. / Ajunge, cînd, beat de vin, capul se scufundă în șanț.

[2] Soarele mort spînzură pe case, larg și gros. / Patru femei grase țipă ascuțit la ieșirea unui bar. / Un șofer de taxi cade și-și rupe gîtul. / Și totul e plicticos de strălucitor, salubru și clar. / / Un domn cu priviri înțelepte înoată nebunește, plin de noapte, / Dumnezeu bolnav ... în această imagine pe care a uitat-o / Sau n-a observat-o. Bolborosește ceva. Moare. Și rîde. / Vise ale unei congestii cerebrale, paralizii, ale unui os mîncat de viermi.

fără de leac ; un Moloh care ucide lent, care spoiește, grotesc și trivial, fața vieții. Ca într-un alt poem al lui Lichtenstein :

Der Dichter dachte :
Ach was, ich hab den Plunder satt !
Die Dirnen, das Theater und den Stadtmond,
Die Oberhemden, Strassen und Gerüche,
Die Nächte und die Kutscher und die Morde —
Das Lachen, die Laternen und die Morde —
Den ganzen Dreck hab ich nun wirklich satt,
Beim Teufel ! [1].

Un sociolog, analizînd manifestările „individualismului artistic modern" (categorie înăuntrul căreia poezia germană a începutului de secol ocupă un loc important), observa : „Spiritul negării e un fruct al unei vieți netrăite" [2]. De aici imaginile apocaliptice ale unui oraș care explodează, se pulverizează, în țipetele de durere ale oamenilor condamnați la suferință și la pieire, într-o lume bîntuită de duhuri rele. Ca în aceste versuri ale lui Georg Heym :

Die Städte Schultern knacken. Und es birst
Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt.
Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
Und schrein wie Katzen auf zum Firmament,

In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.
Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen
Um den herum die grossen Teufel stehn [3].

O generație ale cărei idealuri erau retezate de o lume indiferentă, animată numai de ceea ce Trakl numea „rîsul aurului", o generație pierdută între nenumăratele tabu-uri impuse de prejudecățile sociale nu „recurgea" la negativism, ci contesta totul, pentru că detesta tot ce i se oferea de o societate a conformismului, a obedienței, a dorinței tiranice de înavuțire.

[1] Gîndea poetul : / Prostituatele, teatrul și luna orașului, / Cămășile, străzile și mirosurile, / Nopțile și birjarii și ferestrele, / Rîsul, felinarele și crima, / de tot gunoiul ăsta m-am săturat ! / La dracu' !

[2] Erich Fromm : *Escape from Freedom*, New York, 1941, p. 208.

[3] Umerii orașului pocnesc. Și izbucnește / Un acoperiș zvîrlind foc roșu. / Ei stau cu picioarele depărtate pe creasta lui / Și țipă ca niște pisici spre firmament. / Într-o cameră plină de umbre întunecate / Strigă o femeie în durerile facerii. / Trupul ei puternic se ridică uriaș dintre perne, / Și diavolul cel mare-i stă în preajmă.

E, s-ar spune, un fel de „messianism răsturnat" care visează să alunge urîtul, vulgaritatea, sufocantul plictis. Salvarea trebuie căutată în *intensitatea* sentimentului, capabilă să topească și să doboare obstacolele împlîntate adînc de filistinism. E adevărat, reacția nu caracterizează numai cultura germană, și — la cumpăna celor două secole — conștiința tragică a distanțelor dintre ideal și posibilitatea împlinirii lui pătrunde în literatura și în arta multor țări europene, în acelea ale Statelor Unite ; dar Germania, unde recenta tradiție a mentalității bismarckiene era continuată de un conservatorism agresiv, tragedia a cunoscut accente mai grave decît oriunde în altă parte.

Weisstein semnala frecvența cu care reveneau în literatura epocii expresii ca „Înălțimi ale sentimentului", „Piscuri ale sentimentului", „Muntele inimii" [1] (aceasta creată, e drept, de un poet care nu aparținea expresionismului : Rainer Maria Rilke [2]). Cine parcurge o listă bibliografică a titlurilor de reviste, volume de versuri și de proză, antologii publicate de expresioniști între 1910 și 1920 își poate reprezenta modul în care ei reacționau față de lumea contemporană : *Revolta, Începutul, Proclamația, Mesajul, Noul Pathos, Vremea nouă* sau, în anii de după război, *Tovarășii umanității, Unitatea, Lupta pentru dreptate.* Cea mai influentă dintre toate aceste publicații era, categoric, *Der Sturm (Furtuna,* alt titlu elocvent), nu numai pentru că în paginile ei literatura, pictura, artele grafice erau prezentate într-o consecventă unitate a viziunii (aceasta era o caracteristică a majorității revistelor vremii), ci și pentru că editorul ei, Herwarth Walden, își construia teoriile literare — îndeajuns de solid structurate — „cu materia extrasă din poemele lui August Stramm, poetul cu care a împărțit conducerea revistei, și le exemplifica apoi, concretizîndu-le în activitatea unor instituții ca *Școala Sturm* sau *Teatrul Sturm*" [3].

S-a insistat multă vreme asupra titlului uneia dintre cărțile teoretice care au influențat, incontestabil, viziunea expresioniștilor : *Abstracțiune și empathie* a lui Worringer. Cei doi termeni au fost, fiecare la rîndul său, supuși unor interpretări care, aplicate la realitatea operelor expresioniste, aveau să conducă — nu o dată — la înțelesuri eronate. Așa cum observa Weisstein, s-a tras concluzia că „deformarea, luată în sensul ei extrem, țintește spre un mod sau altul al abstracției — și prea de multe ori expresionismul e confundat cu abstracționismul, în parte, s-ar spune, datorită greșitei interpretări

[1] *Introducere* la *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 35.

[2] Claude David : „Rilke et l'expressionnisme", în *Etudes germaniques*, XVII (1962), p. 150.

[3] Paul Raabe, *op. cit.*, p. 11 ; Walden organizase, de asemenea, și o *Editură Sturm* și o *Galerie Sturm.*

a felului în care Worringer folosește cuvîntul *abstracțiune*" [1]. S-a observat, pe drept, că — deși expresionismul poate conduce spre nonfigurativ — el nu are nimic comun cu formalizarea teoretică a abstracționismului din arta neoplasticismului și, îndeosebi, din aceea a lui Piet Mondrian. El este — o demonstrează intervențiile teoretice ale artiștilor, ale celor dintîi ideologi ai mișcării — preocupat de *subiect.*

Kasimir Edschmidt, de exemplu, unul dintre primii exegeți (de pe poziții partizane) ai expresionismului, vorbea cu dispreț despre ceea ce el numea „anosta abstracțiune" [2]. Kandinsky însuși, pe seama căruia istoricii artei din secolul nostru pun atît de des „impulsul ce avea să conducă spre abstracționism viziunea picturală", subscria la *arta cu conținut* și ținea să precizeze că propriile sale *compoziții abstracte,* exprimînd stări sufletești specifice, manipulează în mod conștient emoțiile privitorului și constituie o aplicare strictă a principiului necesității interne" [3].

Vorticismul englez (mișcare paralelă cu *imagismul* american) se opunea declarat teoriilor vitaliste ale futurismului și se declara „partizan al artei abstracte". Pictorul și romancierul Wyndham Lewis, unul dintre fruntașii vorticismului, spirit polemic foarte acid, replica astfel cînd arta grupării conduse de el era comparată cu tendințele abstracționiste care se manifestau în mișcarea germană din preajma primului război : „Lucrul esențial nu e eludarea subiectului, ci primatul elementului volițional [4] ; relația cu factorul desemnat de Worringer cu cuvintele *voința creației* e explicită. Cît de aproximativă e terminologia mînuită de expresionism se dovedește în interpretarea dată de poetul englez acestui element, opus de el abstracționismului, cînd expresioniștii primei generații și-l însușiseră ca pe un temei al orientării în această direcție. (Lewis se împotrivise și modalităților lirice sub semnul cărora se conturase viziunea picturală a lui Kandinsky, socotind-o tipică pentru ceea ce numea el „eludarea subiectului").

Una din explicațiile interpretărilor diverse date premiselor teoretice ale lui Worringer stă în încercarea de a le folosi, în egală măsură, împotriva a două atitudini artistice diferite : a impresionismului (văzut ca o artă „a receptării pasive") și, ceva mai tîrziu, a suprarea-

[1] *Introducere,* p. 23.
[2] *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung,* Berlin, 1919, p. 78.
[3] Vezi Weisstein, *Introducere,* p. 24.
[4] Cf. G. Wagner : *Wyndham Lewis : A Portrait of the Artist as the Enemy,* Londra, 1957, p. 118.

lismului („esențialmente nonvolițional, cu o înclinație atît de evidentă spre automatismul psihic“ [1]).

Încă din perioada constituirii curentului, pe cînd artiștii căutau argumente teoretice care să le justifice opera, se constată că, indiferent de neconcordanțe — nu totdeauna de amănunt —, se manifestă tendința de a crea o artă în centrul căreia „să se releve sufletul uman, cu toate durerile și bucuriile lui“ [2]; expresioniștii se proclamau artiști „antropocentriști“ și — așa cum scria în acei ani Kurt Pinthus — omul era „punctul de plecare, punctul de mijloc, punctul de sosire“ [3] ale procesului de creație, chiar și atunci cînd se amestecă peisajele, pictura animalieră sau a obiectelor neînsuflețite (referirea se făcea la recentul *Turn Eiffel* al lui Robert Delaunay, analiză cubistă a unor geometrii ce par a se nărui, într-o imagine a cataclismelor universale).

Cel de-al doilea termen din titlul cărții lui Worringer nu a părut nici el mai clar comentatorilor și artiștilor. *Einfühlung* (care pare a se impune în românește sub forma *empatie* sau, mai de curînd, *intropatie)* are o dublă semnificație : cea dintîi desemnează proiecția imaginară a unei stări subiective (indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaștere) asupra unui obiect, astfel încît acesta să pară „îmbibat“ de sentimentul creatorului. Cealaltă definește capacitatea de a participa „la sentimentele, la efortul de voință și de cunoaștere ale altei persoane“, uneori chiar la mișcările sale fizice, așa încît individul înzestrat cu această însușire „empatică“ să adopte — fără voie — o atitudine identică aceleia a modelului. Ideea, formulată la mijlocul secolului trecut de Hermann Lotze, relua o constatare a lui Aristotel dintr-un pasaj al *Retoricii* sale. În fața *Discobolului* lui Miron — spunea stagiritul — mușchii privitorului se încordează „ca și cum el însuși s-ar pregăti să arunce discul“.

Termenul fusese folosit și în lucrările de estetică ale lui Robert Vischer, în jurul lui 1870, dar a fost introdus mai ales de psihologi, de la care l-au preluat esteticienii de la sfîrșitul secolului, germanii Theodor Lipps și Johannes Volkelt, englezul Vernon Lee, francezul Victor Basch [4]; acesta îl folosea pentru a explica „apelul pe care-l lansează opera de artă“ [5] și devenea, astfel, criteriu estetic.

[1] Weisstein : *Introducere*, p. 24.

[2] Richard Brinkmann : „«Abstrakte» Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage“, în Hans Steffen, *Der deutsche Expressionismus : Formen und Gestalten*, Göttingen, 1965, p. 91.

[3] Weisstein, *ibid.*

[4] Roger Munier, traducătorul, în 1959, al lucrării lui Worringer în limba franceză, propune cuvîntul *co-naissance*, deocamdată fără șanse de a fi recunoscut și de alții.

[5] Victor Basch : *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1896, p. 79.

Contribuția gînditorilor români e vrednică de toată luarea-aminte. Într-un studiu scris prin 1919—1920 [1], Petre Andrei observa că prin *Einfühlung* se înțelege „o obiectivare proprie a noastră, o oglindire a eului nostru în lumea externă". „Valoarea estetică — scria el — se produce astfel prin afirmarea vieții... Negarea vieții într-un obiect constituie — după Lipps — *urîtul.* În aprecierea, în valorificarea estetică, noi avem în vedere ceea ce e omenesc, noi simțim valoarea ca existînd în noi, dar și ca obiectivată. Simțim o simpatie estetică pentru orice obiect unde punem viață."

Prezentînd, în paginile *Esteticii* sale, teoria lui Worringer (pe care o numea „estetică a *simpatiei*" [2]), Tudor Vianu releva „lărgirea cîmpului estetic de observație și asupra produselor artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte". Ideea lui Worringer că omul clasic și cel primitiv nutresc aceeași aspirație către fericire și că, deci, rațiunea permanentă de a fi a artei „stă în împlinirea acestei nevoi" [3], subliniată de Vianu, îngăduie așezarea expresionismului (care stă sub semnul modelator al acestei idei) într-o perspectivă neexplorată pînă atunci. Arta expresionistă va păstra, deci, în străfundurile ei năzuința spre fericire și sensurile ei vor fi cu atît mai tragice cu cît aspirația aceasta va fi mai brutal contrazisă.

Are dreptate Petre Rado să observe că, alături de numele filosofilor germani ai culturii, Alois Riegl, Gottfried Semper, Wilhelm Worringer, de cele ale lui Oswald Spengler și Georg Simmel, trebuie evocat și Soeren Kierkegaard, a cărui gîndire existențialistă este „importantă pentru depistarea sursei unor noțiuni filosofice frecvente vehiculate în limbajul scriitorilor și artiștilor expresioniști" [4].

Într-o oarecare măsură, „metoda și stilul" expresionismului reprezentau — s-a spus — o expresie artistică a unei însușiri eclectice a gîndirii lui Nietzsche, Bergson, Husserl, Kierkegaard, ale căror idei compun contururi complicate, greu de cuprins într-un sistem. Poate că una dintre puținele trăsături comune ale acestor tendințe filosofice e discrepanța între legile formale ale *obiectului* și activitatea creatoare a *subiectului,* decisivă pentru recunoașterea adevăratei naturi a lumii : iluminarea factorului esențial devenea scopul prim al artei care nu mai părea preocupată de reproducerea obiectului. Numele lui Husserl și filosofia fenomenologistă sînt și ele menționate, cum s-a văzut, în legătură cu plămada complexă a gîndirii celor dintîi expresioniști.

[1] Publicat în revista ieșeană „Cronica", nr. 4 și 8/1968.
[2] Tudor Vianu : *Estetica,* Editura pentru literatură, București, 1968, p. 26.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 52.

La o cercetare mai atentă, însă, rezultă că apropierea de Husserl e sugerată de cîteva fapte izolate și mai puțin de o adeziune a artiștilor la ideile școlii lui. Se acordă, cred, o prea mare însemnătate aluziei la creația expresionistă pe care o descoperim într-o carte a esteticianului Moritz Geiger, emul al lui Husserl : „Un artist poate să aspire — așa cum au făcut diverse grupări expresioniste — la prezentarea esenței unui obiect în formă pură, fără să-i includă aparența“ [1]. Notația lui Geiger e cu mult ulterioară constituirii unei arte care ar fi putut să primească denumirea de *expresionistă* ; și, la o distanță de două decenii, într-o atmosferă în care se întretăiau direcții artistice atît de diverse și de contradictorii, conturul expresionismului a putut să fie modificat de comentatorii săi din acea vreme.

Impresia noastră e că și comentatori mai recenți, a căror perspectivă asupra fenomenului expresionist e mai clară, au exagerat într-o oarecare măsură în privința eclectismului filosofic al mișcării. S-a pus în legătură cu formarea ideilor expresioniste aproape orice atitudine filosofică în care, la începutul secolului, se deslușea indiferența față de relațiile cauzale între obiecte sau între evenimente. Psihologia comportamentistă, lingvistica structuralistă, ideologia unor mișcări de avangardă au fost menționate și puse în relație cu arta germană din primele decenii ale secolului ; operație oricînd posibilă, atîta vreme cît expresionismul nu recunoștea o ideologie proprie sau, în orice caz, capabilă să fundamenteze orientarea tuturor grupărilor care alcătuiau mișcarea.

Insistînd prea mult asupra aspectelor filosofice, s-a neglijat adesea aspectul social al protestului expresionist. Cei dintîi comentatori ai fenomenului au discutat cu precădere raporturile expresionismului cu filosofia timpului [2] ; dar, în același timp, intelectuali ale căror idei fuseseră înrîurite de activitatea diverselor grupări sau participaseră direct la afirmarea artei expresioniste nu ezitau să releve caracterul antiburghez al acestei arte. O personalitate de talia regizorului și esteticianului Erwin Piscator pronunța cuvîntul *revoluție*, în sensul lui politic cel mai precis, și își punea problema dacă „publicul proletar va putea să cîștige de pe urma unui spectacol sau va fi plictisit sau înrîurit de niște idei burgheze“ [3].

Cine răsfoiește paginile *Jurnalului* lui Käthe Kollwitz descoperă conștiința unui artist preocupat în permanență de destinul contemporanilor săi. Ea nu era o revoluționară și mărturisea cu simplitate

[1] Mortiz Geiger : *Zugänger zur Ästhetik*, Leipzig, 1928, p. 94.
[2] Vezi, de exemplu, Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart, 1927 ; Vajda (*op. cit.*, p. 54) îl menționează și pe Albert Soergel (*Im Banne des Expressionismus*, 1925), lucrare pe care nu am putut-o identifica.
[3] Erwin Piscator : *Das politische Theater*, Berlin, 1929, p. 30.

că nu putea accepta, temperamental, violența. Dar umanismul atitudinii sale nu se poate defini printr-o simplă compasiune față de victimele războiului și ale agresiunii reacționare. Într-una din cele mai cunoscute lucrări ale sale, îl omagia pe Karl Liebknecht, ucis de ofițerii aflați în slujba contrarevoluției. „Ca artist — își explica ea opera — am dreptul să extrag conținutul emotiv din orice amănunt al lumii cunoscute ; să dau lucrurilor și faptelor posibilitatea să acționeze asupra mea și să le dau formă exterioară. Am dreptul să înfățișez clipa în care clasa muncitoare își ia rămas bun de la Liebknecht..., fără ca aceasta să însemne că sînt o adeptă politică a lui Liebknecht“ [1].

Ceea ce ar putea fi luat drept obiectivism. Dar confesiunile artistei conturează o personalitate profund preocupată de ceea ce se întîmplă în jurul ei. La 22 august 1916, Käthe Kollwitz nota : „Cînd lucrezi, trebuie să ai destulă tărie și să dai glas lucrurilor pe care le-ai trăit. De îndată ce fac asta, mă simt ca o mamă care nu s-a eliberat de propria durere“ [2]. Erau anii în care artista purta sfîșietoarea povară a morții fiului ei, Peter, ucis la începutul războiului, în 1914 ; dar ea se simțea părtașă la durerea întregii lumi și, după puțină vreme, proclama necesitatea întoarcerii la viață, la lucrurile simple ale existenței care apără de moarte : „Ieri m-am gîndit tot timpul la asta : cum poate cineva să se bucure, cînd nimic din cîte ne înconjoară nu ne dăruiește nici un fel de bucurie ? Și, totuși, imperativul bucuriei e pe deplin întemeiat. Pentru că bucuria e cu adevărat echivalentă cu puterea. E posibil să trăiești bucuria înlăuntrul ființei tale și, cu toate acestea, să-i sprijini pe toți care suferă... Dacă toți cei răniți, într-un fel sau altul, de război și-ar alunga bucuria din propria existență, s-ar părea că ei ar fi morți. Oamenii lipsiți de bucurie sînt asemenea cadavrelor. Ei par că astupă izvoarele vieții“ [3].

La alți artiști a căror adeziune la principiile expresionismului era clară, participarea la revoluție se definea, cu mult mai precis, ca rațiune a creației însăși. Manifestul *Grupului din noiembrie*, constituit în 1918, în zilele în care sfîrșitul războiului se proiecta în întreaga viață a Germaniei, ca un cataclism social și moral de proporții imense, e redactat în termeni lipsiți de echivoc :

„Ne înălțăm din solul fertil al revoluției.

Deviza noastră e : *Libertate, Egalitate* și *Fraternitate !*

Ne-am unit, pentru că împărtășim aceleași convingeri umane și artistice.

[1] În Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 166.

[2] Hans Kollwitz : *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*, Chicago, 1955, p. 72.

[3] Notație la 19. III. 1918 ; *ibid.*, p. 87.

Credem că prima noastră datorie e să ne dedicăm toate energiile regenerării unei Germanii tinere și libere.

Luptăm pentru desăvîrșire în toate privințele și vom continua această luptă cu toate mijloacele noastre.

Vrem libertatea nelimitată a exprimării și recunoașterea ei publică..." [1].

Imediat după lansarea manifestului, comitetul de lucru al grupului trimitea artiștilor germani o scrisoare în care, pe un ton mult mai puțin retoric, încerca să-și detalieze programul :

„Viitorul artei și seriozitatea momentului ne determină pe noi, revoluționarii spiritului — expresioniști, cubiști, futuriști — să ne îndreptăm spre unitate și spre strînsă cooperare. De aceea, adresăm un apel cît se poate de urgent tuturor creatorilor din domeniul artelor vizuale care au rupt cu formele vechi să adere la *Grupul din noiembrie*. Trasarea și realizarea unui program de lungă durată, cu sprijinul unor oameni responsabili din diverse centre de artă, va avea ca rezultat o interacțiune totală dintre popor și artă. Trebuie să ne străduim să trezim din nou simpatia oamenilor din toate țările care au idei asemănătoare celor ale noastre. Am fost uniți, ca niște frați, cu multă vreme în urmă, de instinctul creator comun. Ca prim semn că ne-am întîlnit din nou, proiectăm o expoziție comună. Sperăm că ea va fi deschisă în toate orașele importante ale Germaniei și, după aceea, în întreaga Europă" [2].

Începutul manifestului lansat de gruparea *Puntea* din Dresda (redactat de pictorul Ernst Ludwig Kirchner, în 1916) conținea acest apel : „Exprimîndu-ne încrederea într-o nouă generație de creatori și de iubitori ai artei, îi chemăm pe toți tinerii să ni se alăture. Viitorul e al nostru și vom întemeia o libertate spirituală și fizică, opusă valorilor proclamate de generațiile mai vechi, confortabil instalate în scaunul lor" [3].

Lipsa unui program clar, a unor afirmații apte să configureze ideologia mișcării au îngăduit tragerea unor concluzii în care se puneau în valoare crîmpeie ale declarațiilor artistice, se interpretau atitudinile politice (nici acestea, însă, întru totul asemănătoare) ale membrilor grupărilor expresioniste. După părerea lui György M. Vajda, înverșunarea cu care regimul național-socialist i-a prigonit pe aderenții la această mișcare se datorează „folosirii tehnicilor expresioniste în opera unor scriitori progresiști ai Republicii de la Weimar și faptului că majoritatea expresioniștilor aparțineau unor diverse

[1] Diether Schmidt : *Manifeste, Manifeste, 1905—1933*, Dresda, 1964, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 157.
[3] În Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 13.

grupuri, mai ales «progresiste» din anii '20" [1]. Ghilimelele, introduse aici de cărturarul ungur, relevă limpede părerea sa despre adevărata atitudine politică a grupurilor la care aderaseră expresioniștii. Tot el acordă o mare însemnătate eseului din 1933 al lui Gottfried Benn, *Crezul expresionismului* — de fapt, profesiunea de credință a unui intelectual care aderase la nazism.

Firește, nu e o noutate că poetul fusese singurul scriitor de valoare al Germaniei care întîmpinase național-socialismul cu un nedisimulat entuziasm. Se știe prea bine că el a fost repudiat de intelectualii democrați și raționaliști (scrisoarea lui Klaus Mann, în care i se reproșează lui Benn că nu a demisionat din Academia Prusiei, ajunsă sub administrație nazistă, e unul din cele mai celebre documente ale demnității protestului antifascist). Și tot atît de bine se știe că *Scrisoarea* sa *către emigranții literari* — răspuns brutal la rîndurile trimise de Klaus Mann — a fost publicată în presa lui Goebbels, și transmisă la posturile de radio ale propagandei naziste. Dar, dacă György M. Vajda acordă o atît de largă semnificație adeziunii lui Benn la politica „noului stat" al lui Hitler (deși poetul nu a fost niciodată membru al Partidului național-socialist), e tot atît de drept să se evoce împrejurarea că *singurul* expresionist de valoare care-l slăvise pe führer trecea, încă din 1933, printr-o gravă criză morală și că, în anul următor, îi scria unei prietene : „Îngrozitoare tragedie ! Toate îmi aduc aminte din ce în ce mai mult de un teatru de amatori care anunță întruna reprezentații cu *Faust*, deși trupa nu e în stare să joace decît comedii bufe" [2]. Că i s-a luat dreptul de a elibera certificate medicale, ceea ce însemna, de fapt, interzicerea exercitării profesiunii sale de medic ; că în 1935 s-a întors în armată, ceea ce pentru el reprezenta „o formă de emigrare" [3] ; și că, începînd din 1936, ziarele naziste au dezlănțuit o campanie extrem de violentă împotriva lui. În 1938, publicarea scrierilor lui a devenit interzisă.

E greu de înțeles astăzi cum a fost posibilă viziunea lui Georg Lukács, dintr-un eseu scris în 1934, *Creșterea și decăderea expresionismului* [4], despre care Vajda socotește (1973) că, „în argumentele teoretice, dacă nu în totalitatea concluziilor, rămîne încă valabil" [5]. S-a recurs la paralela cu futurismul „pe care guvernul fascist al Italiei

[1] *Op. cit.*, p. 55.
[2] Cf. E. B. Ashton : *Introducere* la Gottfried Benn, *Primal Vision*, Norfolk, f. d. (1958), p. XVII.
[3] *Ibid.*
[4] „Grösse und Verfall des Expressionismus", în *International Literatur*, I (1934), pp. 153—173 ; vezi și *Werke*, IV, Neuwied, 1971, pp. 111—149.
[5] *Op. cit.*, p. 55.

îl promova" [1]. E adevărat că părerea lui Lukács („expresionismul nu trebuie nici măcar să fie modificat pentru a deveni o formă de cultură pusă în serviciul demagogiei fasciste") a fost împărtășită de alți comentatori din anii '30 : Vajda o amintește pe olandeza Wilhelmina Stuyver, autoarea unei dizertații, *Poezia expresionistă germană în lumina filosofiei contemporane*. Dar nu știm cît de semnificativă e atitudinea tinerei cercetătoare de acum patru decenii, al cărei nume nu mai revine pe listele bibliografice consacrate problemei expresionismului.

Ca și aceea a unui alt doctorand olandez, Max Ferdinand Eugen van Bruggen, menționat tot în informatul studiu al lui György M. Vajda ; el e autorul unei dizertații, *În umbra nihilismului : lirica expresionistă ca fundal și expresie a situației spirituale din Germania*, publicată în 1946. „În rezervorul ideilor conținute în poezia expresionistă, van Bruggen a putut descoperi factori ideologici care anticipau antiumanismul celui de-al III-lea Reich" [2]. Și — adăugă Vajda —, „el avea dreptate".

Dar, după o concluzie atît de net exprimată, istoricul literar ungur își îndreaptă cititorul spre o constatare mult mai nuanțată : „...după cum știm, printre expresioniști se aflau și cei care năzuiau să înfăptuiască schimbări morale sau sociale în folosul întregii umanități. Prevala o anarhie a sentimentelor și a viziunilor, în care negativul era amestecat cu pozitivul. Un cadru comun a fost conferit reprezentanților acestor tendințe ideologice, politice și morale diverse, de metoda și stilul artistic de al căror fundal filosofic contemporan ne-am ocupat în acest eseu. Fundalul filosofic al metodei și al stilului expresionist era constituit de acele curente ale gîndirii care au apărut la răscrucea celor două secole. Ele nu reprezentau singurele tendințe dominînd gîndirea acestei vremi. Și, împreună cu alte mișcări literare și artistice, metoda și stilul expresionist nu pot fi nici lăudate, nici condamnate numai pentru sursa din care derivau. Expresioniștii erau capabili să exprime diverse concepte ideologice, cu un conținut politic și moral diferit și nu erau legați exclusiv de vreunul dintre ele. Instrumentele pur metodologice și stilistice nu servesc cu adevărat la pregătirea mișcărilor politice revoluționare sau contrarevoluționare. Ideile exprimate de aceste instrumente pot, însă, s-o facă. Nu metoda futurismului a fost cea care a dus la fascism în Italia, deși unele concepte futuriste au fost însușite de fasciști. Nu

[1] *Ibid.* ; nu e, însă, ușor să se susțină că futurismul a fost o mișcare *unanim* profascistă : după 1930 nu se mai poate cita numele vreunui poet sau pictor de seamă care să fi rămas alături de Marinetti — singurul admirator consecvent al lui Mussolini.

[2] Vajda, *op. cit.*, pp. 55—6.

metoda expresionismului a fost cea care a contribuit de fapt la înscăunarea regimului lui Hitler. Adevăratele motive ale unui asemenea fenomen se află într-un strat structural adînc al societății" [1].

Vajda e de acord că istoria expresionismului în Germania și în alte țări confirmă clar tendința artistică, „îndeosebi în țările care erau mai puțin dezvoltate, ca rezultat al structurii lor politico-economice, sau sufereau puternica presiune a politicii reacționare, legau «revoluția în literatură» de cererea unei înnoiri sociale. Această combinație caracteriza chiar și mișcarea expresionismului german la sfîrșitul primului război mondial și, într-o măsură și mai însemnată, pe aderenții și pe adepții ce foloseau instrumente stilistice moștenite de la expresionism" [2]. Și citează o apreciere aparținînd unuia dintre cei mai de seamă reprezentanți ai direcției revoluționare a expresionismului, Johannes R. Becher ; în 1927, poetul german preciza : „Aproape toți acești scriitori s-au împotrivit războiului și în 1918 s-au aflat alături de revoluție. Înfrîngerea revoluției germane a avut ca rezultat banalizarea și dezintegrarea expresionismului" [3].

Cred că urmărirea atentă a istoriei acestei mișcări care și-a stabilit programul la mulți ani după ce își definise identitatea între celelalte curente culturale de la începutul secolului, poate sugera dacă judecata lui Becher este întru totul îndreptățită, dacă expresionismul s-a banalizat și s-a dezintegrat îndată după 1918.

[1] *Ibid.*, p. 56.
[2] *Ibid.*
[3] *Cf. ibid.*

Primele semne

În 1920, apărea o lucrare pe care comentatorii mai recenţi par a o fi dat uitării, de vreme ce nu o găsim decît rareori citată şi atunci, aproape fără excepţie, numai în listele bibliografice : *Pictura în secolul al XIX-lea*, de Max Deri [1]. Cu toate acestea, ei îi revine meritul de a fi fost una dintre cele dintîi scrieri critice care includeau expresionismul între atitudinile fundamentale ale artei moderne ; istoricul german credea că artiştii pot adera la una din cele trei soluţii definitorii ale „raporturilor spiritului creator cu lumea“ [2] : *naturalismul* care relevă pasivitatea spiritului, *idealismul* — înţeles ca „tendinţă de a reprezenta numai ideea concretă a unui lucru şi de a-i retuşa însuşirile pur individuale“ [3] — şi *expresionismul* — restituindu-i „drepturile creatoare“.

Dar Lucian Blaga avea deplină dreptate să respingă o asemenea împărţire formală, atrăgînd atenţia că aceste categorii stabilite de Deri (şi nu numai de el) sînt îndeajuns de aproximative şi că există tipuri şi obiecte care aparţin deopotrivă tuturor celor trei direcţii. Gînditorul român opunea viziunii acesteia statice o cercetare filosofică a izvoarelor expresionismului, urmărite ca deveniri ale unei atitudini estetice, ale unei înţelegeri caracteristice a universului sensibil. Blaga nu a fost, desigur, cel dintîi filosof european al culturii care a atras atenţia asupra semnificaţiilor din pictura lui Grünewald, prevestitoare ale unei stări moderne de spirit. Încă din 1903, Julius Meier-Graefe îl numise pe artistul de la răscrucea veacurilor al XV-lea şi al XVI-lea „cea mai de seamă personalitate artistică născută vreodată pe acest versant al Alpilor“ [4]. Iar Huysmans descria

[1] Marx Deri : *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin, 1920 (2 volume).
[2] *Ibid.*, I, p. 27.
[3] *Ibid.*, I, p. 29.
[4] Julius Meier-Graefe : *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Leipzig, 1903, p. 76.

altarul de la Isenheim pe care-l văzuse în 1905 la muzeul Unterlinden din Colmar ca pe „un fel de taifun al artei dezlănţuite ce te poartă cu el... şi te lasă într-o stare de îndelungată halucinaţie“ [1]. Străbătută de fiorul suferinţei extatice, pictura lui Grünewald atrăsese luarea-aminte a artiştilor germani şi datorită monumentalei monografii a lui Max J. Friedländer apărută între 1907 şi 1911.

Însă Blaga relevă tocmai acele relaţii artistice care nu cad sub semnul accidentalului şi respinge exagerările unei judecăţi fals comparatiste, dispusă să definească drept expresioniste chiar şi unele opere izolate ce nu prezentau decît asemănări vagi, periferice, şi nu o adevărată corespondenţă a ideilor modelatoare ale stilului. Descrierea altarului de la Isenheim, aşa cum o face Blaga, fixează premise precise pentru judecarea premergătorilor expresionismului : „E, desigur, o răstignire cum nu e alta mai mişcătoare ; braţele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit... Trupul lui Isus e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznica durere sînt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar... Întregul e o viziune extatică a durerii mîntuitoare, viziune realizată prin o exagerare vădită a naturalului. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potenţarea, îngroşarea, intensificarea individului înseamnă să te mărgineşti la o definiţie aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-şi găseşte întruparea în expresionism, se face greşeala de a se lua ca punct de plecare natura, faţă de care expresionismul nu poate să fie decît o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negaţiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferenţiază îndeajuns expresionisticul de caricatural, care se potriveşte de minune cu aceeaşi definiţie... Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporţii supraindividuale, «absolute». *De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*“ [2].

Nu orice exaltare a individului este, deci, expresionistă : suferinţa, tortura fizică sau morală nu are dreptul, prin simpla ei existenţă, să fie numită expresionism. Nu numai intensitatea durerii, ci şi însuşirea ei de a releva absurdul unei existenţe (individuale sau sociale), sfîşierile unei conştiinţe care descoperă omniprezenţa nefericirii se asociază pentru a defini expresionismul. Sau, cel puţin, una dintre ipostazele lui cele mai reprezentative.

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 45.

[2] Lucian Blaga : *Filosofia stilului,* Bucureşti, Cultura Naţională, 1924, pp. 67—69, passim.

Waldemar George avea, din această perspectivă, dreptate cînd considera expresionismul „o constantă" [1] ale cărei sensuri tragice se regăsesc, într-un chip sau într-altul, în cîteva dintre cele mai importante epoci ale istoriei artei. Dar se cuvine să observăm că primele grupări expresioniste nu își recunoșteau înaintașii numai după starea de spirit pe care o întrupau operele lor ; dar și după calitățile artistice ale picturii și, mai ales, ale graficii. „Deformarea expresivă" despre care vorbea unul dintre reprezentanții cei mai importanți ai grupului *Puntea* de la Dresda, Ernst Ludwig Kirchner, era înțeleasă ca „o opoziție la «frumusețea» impasibilă a clasicismului" [2] și se exprima deopotrivă în pictură și în gravura în lemn [3]. E adevărat că, mai cu seamă în primii ani ai afirmării expresionismului, xilogravura era una dintre modalitățile cele mai frecvent folosite : linia dură, energică era un argument ; celălalt era tradiția germană a acestei arte. Kirchner îi evoca pe Lucas Cranach cel Bătrîn și pe Hans Sebald Beham ca pe „cele dintîi puncte de referință istorică", ceea ce — spun comentatorii — corespundea „darului înnăscut de a stăpîni exprimarea liberă prin exercitarea consecventă a exigențelor impuse de gravura în lemn" [4] pe care-l avea pictorul expresionist. Pentru Ludwig Meidner, un alt fruntaș al grupului din Dresda, tradiția expresionistă îi cuprindea pe Bosch, Brueghel, Callot, Hogarth, Dürer, Altdorfer și Urs Graf, „acesta din urmă părînd că anticipează în chip cu totul deosebit unele trăsături ale operei lui Meidner însuși, viziunea apocaliptică, linia agitată și tragică, tensiunea ei dureroasă" [5].

În afara monografiei lui Friedländer consacrată lui Grünewald, în primul deceniu al secolului — deci, în perioada de modelare a viziunii expresioniste — au fost publicate ample studii despre El Greco (W. Weisbach în 1909, A.L. Mayer în 1911), Goya (Von Loga în 1903 și în 1910, Oertel în 1907), Hogarth (Meier-Graefe în 1907) ; arta lui Brueghel și a lui Bosch începea, de asemenea, să atragă atenția istoricilor, pictorilor și graficienilor [6].

Un alt element simptomatic pentru atmosfera vremii e transformarea caricaturii într-un subiect al studiilor de istoria artei care descoperea în hazliile imagini ale „defectelor umane" o întreagă filosofie artistică și un comentariu social de o surprinzătoare actualitate

[1] Waldemar George : *La peinture expressionniste,* Paris, 1960, p. 6.
[2] Annemarie Heynig : *E. L. Kirchner. Graphic,* München, 1961, p. 26.
[3] *Ibid.,* p. 27.
[4] Lothar-Günther Buchheim : *Die Künstlergemeinschaft Brücke,* Feldafing, 1956, p. 36.
[5] T. Grochowiak : *Ludwig Meidner,* Recklinghausen, 1966, p. 77.
[6] Vezi John Willett, *op. cit.,* p. 46.

pentru Germania wilhelmiană. De pildă, Ernst Fuchs (autor al unei valoroase monografii despre pictura lui Daumier) a publicat, în intervalul dintre 1901 și 1906, trei studii ample privind caricatura în care semnificația simbolică a artei renascentiste germane era insistent subliniată, demonstrîndu-se că ea nu-și propunea doar „să amuze". În 1911, Wilhelm Michel, unul dintre cei mai reputați specialiști în poezia lui Hölderlin (și care a fost și un comentator timpuriu al lui Klee, dar nu cu rezultate notabile), a publicat la München o carte întîmpinată cu un extraordinar interes, *Diabolicul și grotescul în artă*.

Toate acestea aveau darul să le releve artiștilor acelui timp cît de viguroasă era tradiția germană („teutonă" îi spuneau unii, fără intenție polemică) de opoziție la regulile clasicismului, cît de bogată era sursa națională de inspirație a unei arte înnoitoare. „Nu numai concentrarea asupra fanteziei și a deformării expresive era foarte «germană», dar tot așa era și o mare parte a materialului istoric : profunzimea xilografiilor grotești care slujeau, de pildă, ca material propagandistic al Contra-Reformei, sau strălucitoarele — deși uneori derutante — ilustrații pentru copii ale lui Wilhelm Busch" [1].

În ceea ce privește literatura germană, s-a observat că ea și-a redescoperit, la începutul veacului, afinitățile cu romanul gotic anglo-saxon din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Un istoric al literaturii moderne din Germania [2] releva această situație : „Dintre cele șapte romane «de groază» menționate în *Northanger Abbey* [3]... două sînt, de fapt, traduceri din limba germană și alte patru își plasează acțiunea în Germania. «Dacă titlul cărții mele ar fi fost *Waverley, poveste tradusă din germană* — scria sir Walter Scott — nu știu ce minte ar fi fost atît de obtuză să nu-și imagineze un abate destrăbălat, un duce despotic, o asociație secretă și misterioasă de *rosicrucieni* sau de *illuminati*, cu întreaga lor recuzită de sutane cu glugi negre, peșteri, pumnale, mașinării electrice, trape și lanterne». Scrierile «călugărului» Lewis [4] au putut fi caracterizate de *Monthly Review*" [5] drept «fiorosul croncănit al acelui corb german» ; Maturin [6] putea să-și anunțe intenția de a scrie un roman de groază despre care spunea că o să fie «mai crud decît orice Irod al școlii germane» ; și pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, apariția unui nume cu rezonanță ger-

[1] *Ibid.*
[2] Siegbert Prawer, citat de John Willett, *op. cit.*, pp. 46—47.
[3] Roman de Jane Austen, publicat postum (1818), care ironizează moda romanelor gotice.
[4] Matthew Gregory Lewis (1775—1818), autor al unui faimos roman gotic, *Călugărul* (1796).
[5] Revistă literară londoneză care a apărut între 1749 și 1845.
[6] Charles Robert Maturin (1782—1824), autor de romane gotice.

mană în titlul unei cărți îl făcea pe cititor să freamăte înainte chiar de a fi citit un singur rînd. *Kruitzner (Poveste germană)* [1]... *Wieland sau Transformarea* [2]... *Fantoma contelui Walkenried* [3]... *Frankenstein sau Prometeul modern* [4]... *Experiența doctorului Heidegger* [5]".

Unele naive scrieri de groază au părut, în primii ani de după primul război mondial, adevărate anticipații ale celei mai reprezentative opere cinematografice a expresionismului : *Cabinetul doctorului Caligari*. Dar, concomitent cu reabilitarea unui gen literar care nu putea fi socotit, în secolul nostru, decît ca o întrupare specifică a unor idei despre fantastic ale romantismului, s-a întreprins o temeinică reconsiderare a creației marilor romantici germani, Kleist, Hölderlin, Grabbe, Büchner, pînă atunci puțin discutată de critica literară. Fapt semnificativ, o bibliografie a expresionismului publicată în 1916 de criticul și dramaturgul austriac Hermann Bahr îi cuprindea nu numai pe scriitorii contemporani, ci și pe cei care ilustraseră barocul secolului al XVII-lea. Autorii cărților mistice din Renaștere erau transpuși în germana modernă, „pentru frumusețea și bogăția limbii" [6].

Becher cita un fragment din Andreas Gryphius, unul dintre cei mai de seamă scriitori ai barocului, socotindu-l „extraordinar de ilustrativ pentru starea de spirit a scriitorului modern din Germania tragică de după război" [7] :

O, strigătul !
Ucidere ! Moarte ! Durere ! Furtuni ! Cruce ! Nimicire ! Viermi ! Spaimă !
Cădere ! Cazne ! Călău ! Flăcări ! Miazme ! Strigoi ! Frig ! Deznădejde !
O, uită !
Adînc și înalt !
Mare ! Dealuri ! Munți ! Stîncă ! Durere pe care nimeni n-o poate îndura !
Înghite, înghite, prăpastie ! Strigătele fără de sfîrșit pe care le auzi.

[1] Roman gotic anonim apărut în Anglia în jurul lui 1830.
[2] Roman al scriitorului american Charles Brockden Brown, publicat în 1798.
[3] Roman de C. R. Maturin (1820).
[4] Roman de Mary Wollstonecraft Shelley (1818).
[5] Povestire gotică publicată de Nathaniel Hawthorne în volumul *Povești repovestite* (1837).
[6] Walter H. Sokel, „Die Prosa des Expressionismus", în *Expressionismus als Literatur* (antologie alcătuită de Wolfgang Rothe), Berna, 1969, p. 157.
[7] Cf. Gisela Luther, *Barocker Expressionismus ?*, Haga, 1969, p. 83.

Blaga intuise, deci, exact fenomenul expresionist ca pe o întrupare a durerilor existenţiale, a chinului pricinuit de confruntarea cu lumea, şi nu în primul rînd ca pe o transpunere în artă a grotescului şi a deformării.

În acelaşi timp, expresionismul strîngea în creaţiile sale un element simbolist şi utopic ale cărui modele nu erau preluate numai de la Verhaeren şi de la Whitman, ci şi din *Oda bucuriei* a lui Schiller şi din partea a doua a *Faustului* goethean. Multă vreme, această operă a lui Goethe a fost privită ca un text destinat lecturii şi, în nici un caz, reprezentaţiei teatrale. În 1911, însă, Max Reinhardt a pus-o în scenă şi, curînd după aceea, critica a putut remarca influenţa exercitată de drama lui Goethe asupra tinerilor scriitori germani Fritz von Unruh, Franz Werfel, Paul Kornfeld [1]. Dar, observă John Willett, preluarea influenţei goetheene nu a fost străină de încorporarea unei surprinzătoare tente mistice. Aceasta s-a datorat în bună măsură interpretării pe care a dat-o lui *Faust* (şi, mai ales, celei de-a doua părţi a dramei) Rudolf Steiner [2]. Acesta venise în Germania în 1888, invitat să colaboreze la ediţia din Weimar a operei lui Goethe, a devenit secretarul nou createi *Arhive Nietzsche* din acel oraş turingian şi, începînd din 1902, a fost conducătorul theosofilor germani, una dintre cele mai active grupări iraţionaliste. El era considerat pe atunci o „personalitate complexă“, deşi acuarelele lui, în manieră simbolistă, de care s-a făcut mult caz la un moment dat, erau foarte slabe, iar proiectele lui arhitecturale s-au dovedit a fi cu totul inaplicabile.

Bahr a fost impresionat, de asemenea, de o carte a lui Johannes Müller, critic din „şcoala psihologică“, *Despre fiziologiile fantastice*, publicată în 1862 şi în care, s-a spus, dramaturgul austriac a desluşit influenţa lui Goethe [3]. Ca urmare, poetul *Faustului* a devenit un „premergător al expresionismului“ şi Hermann Bahr nu a fost singurul care a îmbrăţişat acest punct de vedere. Curînd, numelor lui Goethe şi Nietzsche (autorul *Originilor tragediei* fiind recunoscut aproape unanim de expresionişti ca un înaintaş) li s-au asociat altele pe care comentatorii de mai tîrziu le-au considerat ca pe nişte „excentricităţi, ilustrări ale nevoii ardente de strămoşi a unor scriitori şi artişti încrezători, paradoxal, în originalitatea operei lor“ [4]. Aşa s-a întîm-

[1] Vezi Horst Denkler, *Drama des Expressionismus : Programm, Spieltext, Theater*, München, 1967, p. 44.

[2] Pe care Bahr îl declară „un spirit menit să aducă mari schimbări în natura Umanităţii“.

[3] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 49.

[4] Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburg, 1967, p. 41.

plat cu numele ginerelui lui Wagner, Houston Stewart Chamberlain, a cărui filosofie retrogradă, întemeiată pe concepţia superiorităţii rasei ariene, fără nici un fel de legătură, de fapt, cu ideologia vreunui expresionist (cu excepţia, fireşte, a lui Gottfried Benn din anii trişti ai adeziunii la naţional-socialism, dar în acest caz nu Chamberlain era sursa ideilor poetului). Sau cu vitalistul Ludwig Klages, „un caracterologist anti-intelectual“ [1], autor al unor lucrări apărute între 1910 şi 1913, în care grafologia şi cercetarea intonaţiilor glasului erau chemate în ajutorul definirii temperamentului artiştilor.

În jurul lui 1910, teoreticienii, poeţii şi artiştii, care năzuiau la o înnoire a climatului cultural al Germaniei şi respingeau conservatorismul wilhelmian, au devenit din ce în ce mai atenţi la ceea ce se petrecea în afara hotarelor ţării. Dar, aşa cum s-a sugerat ceva mai înainte, au pus în valoare şi unele tradiţii ale culturii medievale şi ale barocului german. Artele vizuale, literatura, arta spectacolului şi muzica europeană (şi unele ecouri, cîteodată foarte clare, venite din America de Nord, din Extremul Orient sau din Africa) au acţionat asupra tradiţiei germane şi au creat forme pe care istoria culturii s-a deprins să le numească „proto-“ sau „preexpresioniste“. Dar ele sînt adesea incluse — de critici, de autorii antologiilor, de organizatorii expoziţiilor — între operele reprezentative ale mişcării expresioniste. Fenomenul e evident mai ales în pictură, unde fondarea unor grupări precum *Puntea* de la Dresda sau *Noua Uniune Artistică* de la München a fost considerată de mulţi comentatori că reprezintă momentul iniţial al istoriei curentului ; concluzia era determinată de prezenţa la manifestările acestor grupuri a unor artişti care vor ilustra în chip foarte personal estetica expresionistă [2].

Acelaşi fapt s-a produs, într-o oarecare măsură, şi în arta spectacolului ; dramele lui Strindberg şi ale lui Wedekind au ocupat un loc important în repertoriile teatrelor germane de-a lungul întregii existenţe a expresionismului. În poezie, însă, puţine opere din perioada anterioară lui 1910 ar putea fi definite ca „expresioniste“ (iar poeţii care se vor alătura, mai tîrziu, curentului cultivau încă forme ce erau departe de a anticipa viitoarea lor creaţie, pe cînd poemele ce conţineau elemente structurale similare cu poemul expresionist vor rămîne departe de manifestările de mai tîrziu ale mişcării). Nici proza nu oferă exemple convingătoare ale unei orientări timpurii spre formele şi temele pe care istoria literaturii le va numi *expresioniste ;* şcoala „prozatorilor fantastici“ nu avea prestigiul fraţilor Heinrich şi Thomas Mann şi scrierile în proză ale celor dintîi expresionişti nu

[1] John Willett, *op. cit.*, pp. 49—50.
[2] Autorul acestor pagini a comis aceeaşi eroare în cartea sa din 1969.

sugerează cîtuși de puțin apropierea de modelele grotescului și ale invenției gotice. Exemplul cel mai adesea imitat de tinerii nuveliști și romancieri era Heinrich Mann, de la care ei preluau „simțul angajării civice, atacurile împotriva atitudinii etice a burgheziei“ [1]. Mai limpede, poate, decît în alte teritorii ale artelor, expresionismul debuta în proză ca un curent polemic, profund antiburghez.

Relațiile muzicii și ale arhitecturii cu expresionismul au fost la început foarte firave (mulți istorici ai culturii le contestă cu desăvîrșire). Distincția dintre faza așa-numită „preexpresionistă“, ilustrată de Schönberg, și formele de mai tîrziu e foarte greu de trasat ; pe de altă parte, „a vorbi despre expresionism în legătură cu o artă expresivă într-un asemenea grad înseamnă aproape un nonsens“ [2]. În arhitectură se vor înregistra unele experimente expresioniste către sfîrșitul primului război mondial ; dar ele erau cu totul periferice față de cursul general al dezvoltării arhitecturii. Așa încît „pionierii din primul deceniu al secolului — Adolf Loos, Otto Wagner, Peter Behrens și, în domeniul «urbanisticii sociale», Hermann Muthesius trebuie priviți ca reprezentanți ai unei tendințe mai largi decît orice fel de *ism*, în timp ce foarte personalul Hans Poelzig, conducătorul *Școlii de artă și industrie* din Breslau (între 1903 și 1916), poate fi amintit mai mult pentru contribuțiile ulterioare acestei date decît pentru orice trăsături expresioniste identificabile în primele sale construcții industriale“ [3]. O mișcare a ideilor în care numai Henry Van de Velde încerca, la atelierul lui din Weimar, să păstreze exuberanța *Jugendstilului*, cele mai îndrăznețe tendințe ale arhitecturii germane și austriece din acei ani (culminînd cu Expoziția din 1914 a Uniunii muncitorești din Köln) erau de o surprinzătoare sobrietate.

Adevărul e că expresionismul nu a fost nici în literatură, de la început, o mișcare capabilă să răscolească, să tulbure conștiințele contemporanilor. În comparație cu personalitățile dominante ale epocii — Rilke, Hauptmann, Thomas Mann, Hofmannsthal —, scriitorii care au netezit drumul expresionismului sînt astăzi înregistrați numai de istoriile detaliate ale literaturii. Dar în ajunul primului război, ei ajunseseră să atragă luarea-aminte a cercurilor literare din alte țări. În 1913, de pildă, mai mulți „pre-expresioniști“ minori figurau într-o *Antologie a poeților lirici germani contemporani de după Nietzsche*, editată de redactorul revistei *L'Assiette au Beurre*, Henri Guilbeaux, și prefațată de Verhaeren. Interesul lui Guilbeaux se centra în jurul a ceea ce el numea „poezia dinamică“ ; în numele

[1] Walter H. Sokel, *op. cit.*, p. 156.
[2] Luigi Rognoni, *Expressionismo e dodecafonia*, Torino, 1954, p. 40.
[3] John Willett, *op. cit.*, p. 51.

acestui principiu „dinamist", el îl proclama pe Nietzsche ca pe „novatorul cel mai de seamă al liricii germane", iar lirismul devenea „expresie a vieții totale" [1].

Antologia cuprindea, însă, și cîteva personalități bine conturate ale tinerei poezii germane. Cel mai amplu reprezentat era Richard Dehmel „pe care autorul antologiei, ca — dealtminteri — și mulți reprezentanți ai tinerei generații, îl socotea cel mai plin de substanță și cu atitudinea cea mai independentă dintre toți poeții contemporani germani" [2]. Autor al unor poeme de dragoste caracterizate printr-o teribilă tensiune lăuntrică, al unor versuri evocînd civilizația industrială și marele oraș, traducător din Verlaine și din Stevenson, Dehmel întruchipa o orientare poetică opusă deopotrivă estetismului cultivat în cercul lui Stefan George și prejudecățile burgheze, vulgarizatoare ale literaților oficiali ai imperiului german.

Prietenul lui Dehmel, Detlev von Liliencron, dădea și el glas unei neliniști tulburătoare (în care unii au recunoscut anticipări ale versurilor de tinerețe ale lui T. S. Eliot) ; baladele lui Wedekind, compuse pe un ton de necruțătoare ironie la adresa filistinismului burghez, poemele lui Julius Hart — partizan și teoretician al naturalismului, care „atacă de pe poziții antiburgheze dulceaga literatură epigonală la modă" [3] —, versurile simbolice, cu o structură extrem de dificilă ale lui Alfred Mombert : toate prefigurau aspecte ale diverselor fațete ale mișcării poetice care abia se configura. Și, deși se păstrau în limitele unei tehnici tradiționale, ele enunțau o atitudine spirituală cu totul diferită de aceea a poeziei oficiale a vremii ; un exemplu elocvent e pus la îndemînă de *Psalmul de pe munte* al lui Dehmel, compus în spiritul poeziei lui Verhaeren :

Was weinst du, Sturm ? Hinab, Erinnerungen
   dort pulst im Dunst der Weltstadt zitternd Herz !
Es grollt ein Schrei von Millionen Zungen
   nach Glück und Frieden... [4].

La Johannes Schlaf, influența versului liber whitmanian era rezultatul unei îndelungi frecventări a poemelor americanului, pe care Schlaf le tradusese în 1907. Prietenul său, Arno Holz, introducea un element de prezentare tipografică menit să asocieze percep-

[1] Cf. Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen : Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburg, 1967, p. 31.
[2] *Ibid.*
[3] Mihai Isbășescu, *op. cit.*, p. 359.
[4] De ce plîngi tu, furtună ? Plecați, amintiri ! / În ceață, inima orașului pulsează ! / Un strigăt tună dintr-un milion de guri / pentru fericire și pentru pace...

ția vizuală stării de spirit specifice a cititorului de poezie : versurile erau așezate simetric față de axa paginii, ceea ce producea o ciudată impresie de arhitectură solidă a unor coloane de grosime variabilă. Holz era considerat „cel mai de seamă reprezentant al experimentului lingvistic înțeles ca formă de înnoire a poeziei" [1], ceea ce i-a făcut pe unii exegeți să-l compare cu futuriștii italieni, pe alții să-l asemene englezului Gerald Manley Hopkins, a cărui editare postumă (1918) a relevat o personalitate de o uimitoare modernitate a sintaxei poetice.

Cînd a împlinit 60 de ani, în 1923, Holz a fost sărbătorit de artiștii expresioniști care au tipărit în cinstea lui o mapă de gravuri. Dar poetul pe care tinerii reprezentanți ai mișcării expresioniste l-au aclamat ca pe un adevărat premergător a fost austriacul Theodor Däubler, numit de Kurt Pinthus unul dintre primii teoreticieni ai noii atitudini poetice, „autor al unor imnuri ciclopice, purtătoare ale unei filosofii și ale unei etici imanente" [2].

Else Lasker-Schüler, ale cărei versuri sînt constant cuprinse în antologiile de poezie expresionistă, nu are — în realitate — decît vagi legături cu estetica acestei mișcări, poemele sale înfățișîndu-se, mai curînd, ca niște îndepărtate ecouri romantice, mărturisind un simț excesiv al ornamentului. Probabil că această apropiere de expresionism, atît de evidentă în concepțiile autorilor de antologii, e rezultatul unor exagerări ale semnificațiilor biografice : poeta era soția lui Herwarth Walden, dinamicul promotor al artelor expresioniste. (În 1903, el organizase o *Asociație artistică* la Berlin, la ale cărei adunări se prezentau și conferințe și lecturi de poezie : participanții erau Else Lasker-Schüler, Wedekind, Dehmel, Mombert, Van de Velde, Paul Scheerbart — o figură pitorească, autor de romane științifico-fantastice, inventator al unui *perpetuum-mobile* — și tînărul medic Alfred Döblin care, pe atunci, scria povestiri fantastice, în maniera lui Hoffmann și a lui Poe ; amfitrionul însuși era muzician — fără succes).

În 1908 și 1909, Herwarth Walden a editat mai multe reviste, toate cu existență efemeră, toate cu un program de natură să-i nemulțumească pe bancherii mecenați ce-i puseseră la dispoziție fondurile necesare (în cîteva rînduri, a fost obligat să apeleze la unele personalități, precum Meier-Graefe, Behrens, Max Brod, Heinrich Mann, ca să obțină „scrisori de garanție" pentru conținutul revistelor sale).

[1] Karl-Ludwig Schneider, *op. cit.*, p. 41.
[2] Cf. Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 87.

Cele dintîi prevestiri ale noii orientări din cultura germană (şi nu peste multă vreme, din cultura universală) s-au semnalat în poezia lirică. Fapt întru totul firesc pentru o mişcare ce cultiva sensibilitatea individuală paroxistică. Dar operele care enunţau în chipul cel mai elocvent doctrina expresionistă aparţineau genului dramatic. E greu de crezut că drama putea ilustra estetica subiectivismului expresionist, pentru că „o dramă estetică" pare, la prima vedere, o contradicţie în termeni, genul presupunînd o construcţie întemeiată pe ciocnirea dintre două forţe sau caractere opuse. „Oricît de subiectiv ar fi impulsul iniţial al dramaturgului, oricît de intensă identificarea cu personajul principal, un anume grad de obiectivitate e necesar pentru a crea o dramă în sensul curent şi acceptat al cuvîntului. Din această perspectivă, e surprinzător cît de repede a invadat expresionismul teatrul, în orice caz teatrul german. Desigur, se poate argumenta că tocmai în dramă şi-a găsit expresionismul forma cea mai semnificativă şi mai plină de forţă" [1].

Dramaturgia expresionistă, aşa cum s-a constituit în jurul lui 1910, e rezultatul acţiunii unor numeroşi factori intelectuali, politici şi sociali. Evoluţia ei e cîteodată derutantă, formele abordate sînt greu de subsumat unei orientări consecvente şi, de aceea, şi interpretările ezită, nu o dată, în faţa operelor dramatice ale acelei perioade, înainte de a le accepta ca ilustrări ale unei concepţii expresioniste. În anii de dinaintea primului război, caracteristica fundamentală a dramaturgiei de factură expresionistă era un lirism extatic care o lega în chip manifest de poezia lui Mombert, a lui Däubler şi a colegilor lor de generaţie. Primele piese ale lui Oskar Kokoschka, *Cerşetorul* lui Reinhard Johannes Sorge, *Troienele* lui Franz Werfel aparţin acestei direcţii a începuturilor dramei expresioniste.

Curînd după aceea, în preajma şi în timpul războiului, ea a încorporat o notă de violentă polemică socială : „lumea realului, în întrupările ei multiple — marele oraş, maşina, războiul, capitalismul — a luat forme din ce în ce mai concrete, simbolizînd o societate coruptă de care eroul expresionist încearcă să se desprindă, sau pe care vrea s-o transforme în spiritul propriei sale viziuni" [2].

Personalitatea cea mai proeminentă a teatrului german din primele decenii ale secolului a fost Frank Wedekind. Fiu al unui medic, foarte cunoscut în cercurile politice din Hanovra pentru concepţiile lui radicale, adversar al militarismului bismarckian, admirator al

[1] H. F. Garten : *Foreign Influences on German Expressionist Drama*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 59.
[2] *Ibid.*

ideilor Revoluției americane (numele întreg al viitorului dramaturg era Benjamin Franklin Wedekind), el a fost crescut în atmosfera unei înverșunate opoziții față de regimul lui Wilhelm al II-lea. În 1910 — dată asupra căreia istoricii culturii moderne cad, tot mai adesea, de acord că ar reprezenta adevăratul început al mișcării — Wedekind, aflat în plină maturitate (se născuse în 1864), era autorul unui număr impresionant de piese de teatru, scrise într-un interval de douăzeci de ani, din 1890, de cînd viața lui boemă, de student care renunțase la strălucitele studii de drept pentru a deveni ziarist și autor de cuplete pentru spectacolele de cabaret, îl adusese la München. La început, își cînta și aici baladele pe scenele cabaretelor din oraș și le citea spectatorilor fragmente din dramele lui Ibsen. Apoi, a început să-și scrie propriile piese de teatru care l-au făcut faimos aproape de la început : *Trezirea primăverii* (1891), *Duhul pămîntului* (1895) și *Cutia Pandorei* — acestea două din urmă constituind materialul prim al libretului pentru opera *Lulu* a lui Alban Berg —, *Marchizul von Keith* (1900), *Așa-i viața* (1902), *Hidala sau Karl Hetmann, piticul gigant* (1904), *Moartea și diavolul* (1905) sînt cele mai reprezentative opere dramatice ale sale. „Strădania de a deștepta setea de infinit pînă și în subconștientul vieții instinctive, fără de care omul nu poate aspira la o integrală umanitate“ [1] se opunea direcției naturaliste reprezentate pe atunci de școala lui Hauptmann ; disprețul față de societatea filistină, față de venalitatea și ipocrizia ei a iritat critica oficială care l-a decretat „pornograf“ pe autorul acestor drame de mare violență polemică.

E adevărat că piesele lui Wedekind au fost rareori incluse în repertoriul unor teatre din afara granițelor țărilor de limbă germană ; dar importanța acordată de ele reacțiilor de la nivelul cel mai adînc al conștiinței și al neguroaselor instincte, dialogul abrupt, personajele lor stranii, construcția fragmentară (amintind uneori de Büchner) au fost însușite de mulți dramaturgi europeni din deceniile al III-lea și al IV-lea.

Istoriile expresionismului includ de multe ori drama lui Kokoschka, *Asasin — speranța doamnelor*, în seria creațiilor ce „prevestesc apariția curentului“, pentru motivul că ea a fost reprezentată la Viena în 1908, adică înainte de anul pe care, într-un consens tot mai larg, îl proclamă ca an al începuturilor expresionismului : 1910. Interpretarea ni se pare rigidă : de vreme ce se insistă asupra lipsei unui program capabil să cuprindă tendințele estetice ale mișcării expresioniste, deci data începuturilor e acceptată convențional, pe temeiul unor manifestări mai mult sau mai puțin ca-

[1] Alice Voinescu : *Aspecte din teatrul contemporan*, Edit. Fundațiilor, București, 1941, p. 18.

racteristice, de ce să nu se poată considera că o operă aparţinînd unui artist care a ilustrat cu consecvenţă principiile mişcării nu e doar „o prevestire", ci chiar una dintre primele creaţii expresioniste ? Dealtminteri, afişul desenat de Kokoschka pentru premiera din 1908 şi aflat acum în Muzeul de Istorie a oraşului, la Viena, e concludent : o femeie cu obraz livid, cu ochii afundaţi în orbite, cu oasele craniului împungînd macabru pielea de un alb cretos, îmbrăţişează o făptură cu înfăţişare sinistră, un trup jupuit, roşu sîngeriu. Subiectul dramei, de un simbolism întunecat, aparţine deopotrivă expresionismului şi unui timpuriu teatru al absurdului : o sîngeroasă bătălie între bărbaţi şi femei se încheie cu înjunghierea unui bărbat închis într-o cuşcă ; e înviat în cursul unui ritual grotesc şi devine „asasin al tuturor femeilor". Trebuie să recunoaştem că o asemenea dramă îi putea şoca nu numai pe cei mai conservatori dintre spectatori şi că, deocamdată, tînărul dramaturg (împlinea 22 de ani în primăvara premierei şi era încă student la Kunstgeverbeschule din Viena) e departe de problematica atît de complexă a picturilor lui de mai tîrziu.

Dealtminteri, limitele dintre aşa-numitul preexpresionism şi alte curente din primele decenii ale secolului sînt îndeajuns de vagi, ceea ce a făcut posibilă, de pildă, reprezentarea unei piese, *Sfinx şi sperietoare de ciori* (1917), la un teatru dadaist din Zürich, scrisă de Kokoschka cu zece ani mai devreme.

După revoluţia din 1918 (la care mulţi artişti expresionişti au participat, însufleţiţi de idealul sfărîmării unei societăţi burgheze „de un filistinism sufocant, de o ipocrizie scabroasă" — cum proclama unul dintre ei, Ernst Toller [1]), drama expresionistă a adoptat un ton mai vehement şi s-a orientat cu mai multă consecvenţă împotriva sistemului politic al capitalismului german. „Pe scurt, dintr-un concept estetic, expresionismul s-a transformat într-o forţă socială şi politică" [2].

Ca şi în celelalte teritorii ale artelor, în structurarea dramaturgiei expresioniste se relevă un fenomen strîns legat de istoria politică şi ideologică a Germaniei din ultimii ani ai secolului trecut şi de la începutul secolului al XX-lea. Şi aici, tragica incapacitate sau, în unele cazuri notorii, refuzul de adaptare a intelectualilor la societatea timpului, condamnarea sistemului burghez al valorilor, opoziţia faţă de regimul autocratic al lui Wilhelm al II-lea şi, în cele din urmă, prăbuşirea întregului edificiu, clădit cu grijă de politicieni şi de ofiţerii lui Bismarck şi ai împăratului, erodat de propriile vicii

[1] Peter Uwe Hohendahl : *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama*, Heidelberg, 1967, p. 73.
[2] H. F. Garten, *op. cit.*, p. 59.

și năruit (se credea pe atunci, definitiv) de război. Deci, e posibil să se explice evoluția dramei expresioniste cu argumente desprinse exclusiv din istoria socială și literară a Germaniei.

Dar, cu toate că exegeza expresionismului insistă asupra faptului relevat cîndva de unul dintre primii comentatori ai mișcării, „dramaturgia reflectă în chipul cel mai complet ideologia tipic *germană* a acestui curent, și — dintre toate artele cuvîntului — ea rămîne cea mai expresionistă“ [1], drama primelor două sau trei decenii ale secolului nu poate fi despărțită de influențele teatrului din alte țări europene. Fără îndoială, în țesătura densă a ideilor care circulau în epocă, nu e deloc ușor să se despartă paralelismele de adevăratele influențe, cu atît mai mult cu cît fenomene similare s-au produs, sub alt nume, în Italia sau în Anglia (unii adaugă și suprarealismul francez [2]). Și mai complicată e deslușirea acelor ecouri receptate de expresionism, *în întregul său,* de cele care s-au reverberat numai în dramaturgie.

Opoziția naturalism-expresionism, de exemplu, nu a avut întotdeauna caracterul violent antagonic pe care-l semnalează adesea istoricii literaturii germane. Personalitatea cea mai proeminentă a teatrului naturalist german de la sfîrșitul secolului, Otto Brahm, a fost protectorul și admiratorul tînărului său student (dar nu și discipol), Max Reinhardt, emul al simboliștilor și al neoromanticilor, ale căror piese le monta într-o somptuoasă risipă de culoare, lumină și muzică, transformînd scena „într-o imagine de vis“ — cum exclama Hofmannsthal.

Paradoxal, din experiența unor asemenea puneri în scenă s-a ivit regia expresionistă și împotriva ei au reacționat tinerii oameni de teatru. Un alt antagonism, socotit de mulți comentatori o realitate axiomatică, cel dintre simbolism și expresionism, se dovedește a fi, la o cercetare mai atentă, rezultatul unei dezvoltări mult ulterioare celor dintîi semne prevestitoare ale noii mișcări. Uneori, granița dintre cele două tendințe e aproape invizibilă. Cițiva dintre cei mai de seamă dramaturgi expresioniști au debutat cu opere simboliste sau neoromantice : așa sînt *Don Juan* (1906) al lui Carl Sternheim, *Regele Hahnrei* (1908) și *Văduva evreică* (1910) ale lui Georg Kaiser. După cum, în dramele de mai tîrziu ale unor scriitori al căror prestigiu se constituise pe vremea cînd aderaseră la simbolism, se deslușesc îndeajuns de limpede înrîuririle expresionismului : *Război* (1913) al lui Carl Hauptmann, *Ieremia* (1917) al lui Stefan

[1] Rudolf Frank, *Das expressionistische Drama,* Frankfurt, 1921 ; citat în Hohendahl, *op. cit.*, p. 16.
[2] Vezi H. F. Garten, *op. cit.*, p. 60.

Zweig și, din punctul de vedere al unor critici, chiar și *Îngerul a vestit-o pe Maria* (1912), acel „mister“ al dragostei, al păcatului, al morții și al purității a cărui acțiune era plasată de Paul Claudel în Franța secolului al XV-lea.

„Fără a fi luat cunoștință de simbolism, care domina drama europeană la începutul secolului, dramaturgia expresionistă germană nu s-ar fi putut dezvolta niciodată așa cum s-a dezvoltat. În aceeași măsură în care primii dramaturgi expresioniști au fost influențați de teatrul simbolist, ei au reacționat cu violență împotriva lui. Au respins estetismul, cultul frumosului, detașarea de problemele grave ale vieții contemporane, relativismul etc. și fatalismul“ [1]. Fatalismul simbolist este, evident, de o cu totul altă natură decît cel al naturalismului : omul e condus de forțe incontrolabile, de un destin transcendental și nu de acțiunea necruțătoare a unor factori materiali, așa cum este ereditatea. „C'est quelque chose qui est plus forte que moi“ — se tînguia Mélisande, eroina lui Maeterlinck.

Drama expresionistă socotea că adevărata sursă de inspirație „n-o constituie evenimentele trecutului, ci acelea ale viitorului, nu legenda și mitul, ci lumea contemporană“ și că atitudinea scriitorului trebuie „să se schimbe fundamental, de la aceea *a artei pentru artă,* la o întoarcere decisă spre *viață*“ [2]. Artistul expresionist credea în putința omului de a-și determina destinul, de a remodela lumea și de a se schimba pe sine însuși.

O definire exactă a raporturilor dramei expresioniste cu predecesorii ei era astfel formulată, acum patru decenii : „Ea a respins supunerea neoromatică la impresiile imediate, analiza sufletului, preocupările neoromanticilor de a descoperi istoria, legenda și basmul, lipsa oricărui program clar articulat al neoromantismului pentru dezbaterile referitoare la viitor. A acceptat să preia de la ei... cultul iraționalului, reprezentarea unei lumi a visului, introducerea simbolului în textura dramatică și înălțarea efectului emotiv pînă la punctul maxim al extazului. De la naturalism a moștenit dorința de a releva strîmbele alcătuiri sociale ale mediului existent și atitudinea critică față de lumea burgheză. A imprimat acestor trăsături tradiționale propriile idei și noile sale idealuri“ [3].

Aceste „idei și idealuri noi“ erau cele ale unei generații răzvrătite împotriva predecesorilor. O revoltă întrupată în conflictul — fundamental pentru unele drame expresioniste — dintre tată și fiu : o temă ce dă multor piese de teatru care ilustrează viziunea

[1] *Ibid.*, pp. 60—61.
[2] Ernst Barlach, citat în Frank Whitford, *Expressionism*, Londra, 1970, p. 39.
[3] Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 59.

noii tendinţe de la *Cerşetorul* lui Sorge şi *Fiul* lui Hasenclever pînă la *Paricidul* lui Arnolt Bronnen. „În această revoltă a fiului împotriva tatălui, culminînd în paricid, a izbucnit pentru întîia dată impulsul pe care drama expresionistă îl credea a fi cu adevărat revoluţionar. «Fiul», purtător de cuvînt al tinerei generaţii, devine un profet al lumii noi, o lume a păcii şi a fericirii pentru toţi" [1]. Ideea transformării şi a regenerării au devenit teme centrale ale dramei expresioniste.

Cea mai puternică înrîurire receptată de dramaturgia generaţiei din preajma lui 1910 a fost aceea a lui Strindberg. Îndeosebi două dintre piesele sale, *Spre Damasc* şi *Visul*, au provocat o reacţie intelectuală a cărei amploare n-a putut fi apreciată decît mai tîrziu ; momentul de maximă intensitate al acestei influenţe e cel al anilor 1913—1915, cînd 24 de piese ale sale au fost puse în scenă în 62 de oraşe germane, atingînd — laolaltă — mai mult de o mie de spectacole. Date care întrec cu mult pe cele ce exprimă pătrunderea oricărui alt dramaturg străin în repertoriul teatrelor germane. Strindberg n-a fost întîmpinat nicăieri în lume cu admiraţia pe care o manifestau tinerii germani din anii conturării unei mişcări specifice, aceea a expresionismului.

Cred, însă, că trebuie să observăm că nu numai expresioniştii au descoperit în arta acestui suedez argumente care să le susţină ideile teatrale : naturaliştii şi simboliştii îl proclamau şi ei un înaintaş, constructor al unor structuri de bază ale propriei lor viziuni. E tot atît de adevărat că numai printr-un excesiv efort de simplificare Strindberg ar putea fi aşezat între limitele vreunui curent de la răspîntia celor două veacuri : naturalismul, simbolismul, tendinţe prevestind orientarea expresionistă coexistă în opera lui şi fac cu putinţă revendicarea scriitorului de către toate aceste direcţii ale literaturii moderne. Şi nu fără un temei îndeajuns de solid. Chiar şi scrierile lui dramatice de tinereţe, conţinînd elemente naturaliste atît de evidente, nu sînt cituşi de puţin străine de expresionism, aşa cum se va proiecta el în conştiinţa scriitorilor de la 1910.

Personajele lui, chiar şi atunci cînd se desenează (în primele drame) cu o precizie realistă şi se manifestă într-un chip întru totul motivat psihologic, sînt croite pe nişte dimensiuni supraumane. Unele dintre ele nu poartă nici un nume (aşa sînt cele din *Tatăl*, dramă compusă în 1887), năzuiesc să ajungă simboluri, să cuprindă sensurile condiţiei omului mai presus de determinările timpului şi ale locului. În *Domnişoara Iulia*, piesa din 1888, cu toate că ţelul dramei e să înfăţişeze „o felie de viaţă", în înţelesul naturalist al

[1] H. F. Garten, *op. cit.*, p. 61.

expresiei atît de des citate de generaţia de la sfîrşitul secolului trecut, aduce în prim plan pe cei doi protagonişti, încleştaţi într-o nemiloasă confruntare, întrupări ale forţelor primordiale veşnic neîmblînzite. Ceea ce va deveni foarte evident în dramele din primii ani ai acestui secol, precum *Dansul morţii*, evocare dureroasă a unor amănunte autobiografice, a „infernului" care îşi dezvăluia, în violente străfulgerări, adîncimile abisale ce sorbeau făptura dramaturgului însuşi.

Momentul decisiv al evoluţiei lui Strindberg e reprezentat de trilogia *Spre Damasc*, scrisă de-a lungul anilor 1898—1903, adică al acelei perioade pe care dramaturgul însuşi a numit-o „a crizei infernale" a vieţii sale sufleteşti. Trilogia e privită ca un adevărat prototip al dramaturgiei expresioniste, pe care o anticipează cu aproape un deceniu. Unul dintre primii comentatori ai mişcării o va numi „germenul dramei expresioniste" [1]. În această operă a lui Strindberg, forma exterioară şi substanţa spirituală a dramei expresioniste sînt realizate pe deplin : în primul rînd, personajele sînt reduse la simboluri, ele nu poartă un nume capabil să le identifice ca indivizi ce poartă un destin propriu. Ele se cheamă Necunoscutul, Doamna, Cerşetorul, Medicul. Structura tradiţională a dramei, forma ei analitică sînt sfărîmate şi succesiunea „expoziţiune — deznodămînt — catastrofă finală" e înlocuită de o juxtapunere a scenelor care marchează etapele drumului parcurs de eroul central spre împlinirea ţelului său spiritual. Personajul principal, Necunoscutul, parcurge aceleaşi momente ale dureroasei agonii pe care le traversase Strindberg însuşi ; părelnica lui salvare în limanul iluzoriu al religiei corespunde ideii formulate pe atunci (şi respinsă nu cu mulţi ani mai tîrziu) de autorul dramei.

Eroul central nu se defineşte — aşa cum se întîmpla în schema dramatică acceptată chiar şi de naturalişti — prin opoziţie faţă de un alt personaj cu egală îndreptăţire logică în construcţia tragediei. Toate personajele dramatice nu au o existenţă proprie, ci sînt doar proiecţii ale Eului eroului central. Scenele nu sînt recuperări ale realităţii, ci reflexe ale conştiinţei lăuntrice ale personajului principal, îmbinîndu-se şi transformîndu-se necontenit, asemenea imaginilor dintr-un vis. „Cu alte cuvinte, întreaga piesă e, de fapt, o monodramă şi structura ei fundamentală e monologică" [2]. Sau, pentru a-l cita pe acelaşi comentator timpuriu al fenomenului, „în *Spre Damasc*, cel care rosteşte monologul în drama expresionistă

[1] Bernhard Diebold : *Anarchie im Drama*, Frankfurt, 1925, p. 165 ; citat în H. F. Garten, *op. cit.*, p. 62.

[2] C. E. W. Dahlström : *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 29.

apare pentru întîia dată în persoana Necunoscutului. El e un personaj clădit într-un chip cu mult mai poetic decît dramaticul acuzator al umanității și pateticul erou care-și dezvăluie și-și tînguie durerea din *Cerșetorul* lui Sorge și din *Fiul* lui Hasenclever ; antagoniștii acestor drame sînt mult mai puțin reprezentativi pentru izbucnirea unor voințe potrivnice decît pentru materializarea propriilor suflete“ [1].

Cred că nu e inutil să stăruim asupra acestei drame strindbergiene, atîta vreme cît ea conține elementele specifice ale unei întregi construcții dramatice de mai tîrziu. Caracterul expresionist al piesei e evident nu numai în structura ei formală, ci și în cuprinsul ei spiritual. Ideea centrală — transformarea și regenerarea unui om — va deveni elementul tematic dominant al teatrului expresionist german, de la *Cerșetorul* lui Sorge pînă la *Transformarea* lui Ernst Toller și la *Unul lîngă altul* a lui Kaiser. „Trufașul, încăpățînatul, pasionatul *eu* al Necunoscutului trebuie să fie sfărîmat pentru a se renaște în umilință și în dragoste“ [2].

Ar fi, însă, o exagerare dacă s-ar considera că *Spre Damasc* e o chintesență a viitoarei drame expresioniste și că întreaga ei alcătuire, forma exterioară pledează pentru includerea fără ezitare în literatura dramatică a viitoarei mișcări culturale. Piesa e, mai înainte de orice, o confesiune care ține seama prea puțin de formulele estetice preconcepute : Necunoscutul este un detaliat autoportret al lui Strindberg. Obsedat de problemele unei căsătorii neizbutite, de sîcîitoarele griji financiare, existența pîndită de mărunte nefericiri zilnice, înclinația maniacală spre subapreciere alternînd bizar cu accesele de megalomanie și cu stările depresive cele mai acute, chiar și strania preocupare pentru rezolvarea unor probleme de alchimie (interpretată de mulți ca o dovadă a dezechilibrului mental), toate acestea sînt trăsăturile unui autoportret de o tragică luciditate. Și, spre deosebire de teatrul expresionist de mai tîrziu, nu se atinge nici o chestiune a vieții sociale, tulburătoarea dramă a Necunoscutului e limitată la destinul unui individ solitar. Pe drumul lui spre martiraj, eroul lui Strindberg e împovărat de simțul unei soarte necruțătoare împotriva căreia orice luptă e de prisos. Salvarea lui finală înseamnă, dealtminteri, supunere și resemnare mistică.

Din această perspectivă, *Spre Damasc* e încă „un fruct al literaturii *fin de siècle*“ [3]. Mai mult decît atîta, e opera unui om îmbătrînit prematur, slăbit de experiența unei vieți care n-a însemnat altceva decît un necontenit consum sufletesc, de o neînchipuită intensitate ;

[1] Cf. H. F. Garten, *op. cit.*, p. 62.
[2] Walter H. Sokel : *The Writer in Extremis*, Stanford, 1959, p. 155.
[3] H. F. Garten, *op. cit.*, p. 63.

nu e, poate, atît efortul conştient de a crea o nouă formă dramatică, o structură novatoare a personajului, cît o expresie spontană a unei crize personale. „Nu i se poate găsi un reper de comparaţie nici în interiorul operei lui Strindberg, el n-a mai folosit niciodată o formă similară" [1] (cu excepţia, poate, ultimei sale piese, *Drumul mare*, subintitulată „O dramă a călătoriei, în şapte popasuri").

O altă piesă strindbergiană care a exercitat o puternică influenţă asupra dramaturgiei expresioniste a fost *Visul*, din 1902. În prefaţă, Strindberg o pune în relaţie cu *Spre Damasc* : „Aşa cum a procedat în anterioara sa «piesă a visului», autorul a încercat aici să imite forma incoerentă dar aparent logică a visului... Totul e posibil şi probabil. Nu există timp şi spaţiu... Personajele se desfac în două, se multiplică, dispar, se materializează, se înceţoşează, se clarifică". Piesa nu conţine, totuşi, un personaj principal comparabil în vreo privinţă cu Necunoscutul. O singură conştiinţă domneşte peste toate celelalte : aceea a omului care visează. Eul lui Strindberg s-a desfăcut în mai multe personaje ; dar el subzistă în fiecare personaj al piesei, pentru că el însuşi e cel care visează şi în conştiinţa căruia se închează fantasmagorica acţiune. Eroii sînt, şi aici, chipuri fără nume ; dar orizontul social e, negreşit, mai larg ; tema centrală e, din nou, suferinţa — nu supliciul egocentrist al unui individ, ci acela al întregii umanităţi, culminînd în pesimista concluzie : „Viaţa înseamnă răul".

Chinul moral e concentrat în strigătul uneia dintre eroine, strigăt repercutat de momentele cele mai semnificative ale piesei. „Omul e vrednic de milă !". Dar, chiar şi acest personaj rămîne un spectator pasiv, incapabil să alunge tortura omului. Drama e copleşită, astfel, de un sens adînc al lipsei de speranţă, alinată prea puţin, în final, de simbolul florii ce-şi deschide, biruitoare, corola.

Acest pesimism covîrşitor, paralizant, desparte *Visul* de dramele expresionismului. Ideologia ei e mai aproape de aceea care structurează teatrul simbolist al lui Maeterlinck, cu lumea lui bîntuită de presimţirea morţii, decît de expresionism. Ceea ce e la fel de adevărat şi pentru piesele de mai tîrziu ale lui Strindberg, aşa-numitele „drame de cameră", dintre care cea mai cunoscută e *Sonata fantomelor* din 1907. Cu ţesătura lor complexă de alegorii, cu simţămîntul tragic al destinului neiertător, ele marchează ultimele răsunete ale simbolismului, mai de grabă decît începuturile adevărate ale expresionismului. Şi, cu toate acestea, multe elemente fundamentale ale dramaturgiei expresioniste nu pot fi înţelese, originea lor rămîne obscură dacă nu se raportează la sfîşietoarea viziune strindbergiană.

[1] *Ibid.*

Așa cum sugerează H. F. Garten, „o influență mai puternică decît conținutul verbal au exercitat factorii nonverbali ai artei dramatice a lui Strindberg, adică îndrăznețele inovații ale punerii în scenă și ale decorului : sensul simbolic al luminilor, al culorii, al muzicii, al scenografiei, capacitatea lor de a exprima o stare de spirit. În domeniul acestor instrumente scenice, Strindberg se apropie mai mult de expresionism“ [1].

Referindu-se la o nouă premieră cu *Visul*, dramaturgul suedez își preciza concepția asupra efectelor scenografice : „...în locul unui decor pictat, vom căuta să obținem reverberații ale culorii ; pentru că am descoperit că o cortină de pluș roșu poate prelua toate calitățile culorii doar prin luminarea ei diferită cu fascicule diverse. Vom fixa cîteva atribute alegorice care concentrează înțelesul unei scene într-o singură imagine : de exemplu, cîteva cochilii mari indică țărmul mării, niște chiparoși ne poartă în Italia, două stegulețe alb-roșii semnifică mlaștina mișcătoare“ [2]. Principiile scenografiei expresioniste sînt cuprinse aproape în întregime în aceste rînduri.

În mod curios, istoriile expresionismului ignoră adesea drama ca *spectacol* și analizează numai textul dramatic ca operă literară. Adevărul e, însă, că fără să fi avut loc transformările decorului și, în general, ale artei spectacolului, dramaturgilor expresioniști le-ar fi lipsit mijloacele de materializare a viziunii lor înnoitoare. Doi sînt cei cărora expresionismul le datorează structurarea concepției sale scenice : elvețianul Adolphe Appia și englezul Edward Gordon Craig. Deși diferențele dintre ei nu sînt cîtuși de puțin de natură a fi trecute cu vederea, au contribuit deopotrivă la statuarea unor principii care se opuneau la fel de puternic artei tradiționale a spectacolului, atît de adînc influențată, la răspîntia celor două secole, de naturalism. Amîndoi creau o imagine scenică stilizată, năzuind să reflecte conținutul simbolic și spiritual al dramei. Appia își trăgea inspirația din spectacolele wagneriene de la Bayreuth. Reprezentațiile cu opera lui Wagner purtau, e adevărat, amprentele viziunii marelui compozitor care respectase ideile scenografiei realiste ; dar — socotea Appia — conținutul mitic al creației wagneriene impunea o interpretare cu totul diferită. Artistul și teoreticianul elvețian a fost cel dintîi care a explorat posibilitățile vizuale ale acestui spectacol. Și, deși principalele sale opere teoretice, *La mise en scène du drame Wagnerien* (1895) și *Die Musik und die Inszenierung* (1899) discută, în primul rînd, problemele dramei muzicale, ele au pregătit temeiurile unei înnoiri generale a decorului.

[1] *Op. cit.*, p. 64.
[2] Cf. C. E. W. Dahlström, *op. cit.*, p. 113.

Influența lui Appia, însă, a fost trecătoare ; aceea a lui Gordon Craig a durat mai multă vreme și a produs un efect extrem de semnificativ în teatrul german, exact în momentul structurării unei mentalități expresioniste. După ce nu izbutise să-și impună ideile în Anglia, el a plecat în Germania în 1904 și, după o scurtă oprire la Weimar, a ajuns la Berlin, unde i-a întîlnit pe Brahm și pe Reinhardt. Împreună cu ei a desenat schițele de decor pentru piesele lui Hofmannsthal, *Veneția salvată* și *Electra*. Renumele lui, sporit de expozițiile de scenografie deschise în multe orașe germane, a fost unul dintre factorii esențiali ai întemeierii unei noi viziuni teatrale. Ideile lui, formulate în volumul *Arta teatrului* (scris în engleză, în 1905, dar tradus imediat în germană), se refereau la întregul domeniu al artei spectacolului : decorul, jocul actorilor, luminile, sunetul, arhitectura sălii ; în multe cazuri, teatrul expresionist e anticipat clar. „Să te circumscrii legilor teatrului — iată ce trebuie să fie cel mai înalt țel al teatrului de astăzi și de mîine. Să psalmodiezi... să modelezi atitudini și gesturi... să străbați scena de-a lungul și de-a latul... să vorbești tare... să privești îndelung... să șoptești cu răsuflarea întretăiată... Să devii *mai* teatral și nu *mai puțin teatral*" [1]. Craig proclama idealul unui „teatru al adevărului și al frumuseții", în care rolul decorului era acela de „a realiza pe scenă viziunea unui poet"[2].

Violența atacului împotriva scenografiei (și, în general, a concepției regizorale) naturaliste, importanța acordată luminii, culorii, ritmului, decorului desenat astfel încît *să sugereze* și nu *să reproducă* realul „au pregătit terenul în care drama expresionistă putea să-și implînte rădăcinile" [3]. Concentrînd lumina asupra personajului central, desprinzînd din întunericul scenei unele porțiuni pe care le reliefa puternic cu ajutorul unor fascicule luminoase savant distribuite, el crea cadrul înăuntrul căruia structura esențială a dramei expresioniste se putea realiza în termenii specifici ai spectacolului.

Craig nu își dădea, firește, seama de ivirea semnelor expresionismului ; sosit de curînd în Germania era prea puțin familiarizat cu înțelesurile lăuntrice ale unor tendințe pe care nici intelectualii germani nu le deslușeau cu destulă claritate. El vorbea numai despre „noua mișcare" capabilă să transforme teatrul. Se dedicase punerii în scenă a pieselor lui Ibsen, Hofmannsthal, W. B. Yeats și, mai presus de orice, ale lui Shakespeare. Însemnătatea acordată de el „frumuseții" trăda însușirea unor concepte tipice simbolismului și neoromantismu-

[1] Edward Gordon Craig : *Index to the Story of My Days*, Londra, 1957, pp. 290, passim.
[2] *Ibid.*, p. 293.
[3] H. F. Garten, *op. cit.*, p. 65.

lui. Cu toate acestea, cei doi ani în care Craig a lucrat în Germania (1904—1906) au dat un impuls neașteptat de puternic teatrului expresionist. Strindberg, bun cunoscător al teoriilor lui Craig, nota în *Scrisori către Teatrul intim* : „Există o întreagă literatură asupra renașterii teatrale și, în primul rînd, aș vrea să menționez admirabila revistă a lui Gordon Craig, *The Mask*" [1].

Construcția decorului ca un șir de trepte, întrerupt de largi platforme (reluată și de Appia în spectacolele cu opera *Orfeu* a lui Glück la teatrul de la Hellerau, în stagiunea 1912—13), și-a găsit o largă dezvoltare a motivului vizual în filmele expresioniste de mai tîrziu ale lui Leopold Jessner. Iar ideile lui despre arta actorului au fost însușite de un dramaturg expresionist dintre cei mai importanți, Paul Kornfield, care cerea unui actor să nu fie „doar un imitator ce se străduiește să plagieze realitatea", ci să se desprindă de „vizibilul imediat și să nu fie altceva decît un reprezentant al ideilor, al emoțiilor, al destinului" [2].

Concepția lui Craig, se cuvine să observăm, era înțeleasă doar în parte, pentru că regizorul englez nu a cerut niciodată *renunțarea* la vizual, ci distilarea lui în elemente cu adevărat sugestive. Alți participanți la mișcarea expresionistă vor desluși mai exact sensul ideilor lui Craig ; teoreticianul teatral al cercului constituit în jurul revistei berlineze *Sturm*, Lothar Schreyer, susținea că „forma, culoarea, sunetul, mișcările" sînt singurele mijloace prin intermediul cărora o dramă poate da expresie unei „viziuni" [3]. Teoria va fi dusă la consecințele ei extreme de teatrul lui August Stremm și al lui Walter Hasenclever (drama *Oameni* a acestuia din urmă reduce textul dramatic la cîteva, puține, propoziții care au drept scop numai susținerea acțiunii sprijinite aproape exclusiv de mijloacele scenografiei). Dar mai important decît orice legătură specifică dintre teoriile lui Craig și concepțiile expresioniste a fost impulsul novator pe care regizorul britanic l-a dat teatrului german în anii imediat precedenți ivirii mișcării acesteia multiforme.

La început formulate mai curînd intuitiv, lipsite de necesarele rezerve critice, aprecierile privind influența futurismului italian asupra dramei expresioniste au fost reconsiderate în ultimele două decenii și au relevat aspecte dintre cele mai grăitoare [4]. Expresionismul și futurismul s-au dezvoltat, desigur, în mod independent și ideile lor

[1] Cf. Denis Balet : *Edward Gordon Craig*, Londra, 1966, p. 104.
[2] Cf. H. F. Garten, *op. cit.*, p. 66.
[3] Lothar Schreyer : *Expressionistisches Theater : Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg, 1948 ; citat în Karl Ludwig Schneider, *op. cit.*, p. 106.
[4] O schiță extrem de sugestivă a problemei e aceea din cartea lui Arnold Armin, *Die Literatur des Expressionismus : Sprachlische und thematische Quellen*, Stuttgart, 1966, pp. 16—27, 69—79.

literare, artistice şi, mai ales, sociale sînt profund diferite ; dar, la un moment dat, unii membri ai cercurilor expresioniste i-au cunoscut pe futurişti şi mai ales pe contradictoriul lor conducător, Filippo Marinetti. Cînd, în 1911 şi 1912, a venit la Berlin pentru organizarea unor expoziţii de pictură futuristă, Marinetti era cunoscut în lumea artistică a Europei : publicase, în 1909, cel dintîi manifest al grupului său şi romanul *Mafarka futuristul* şi, chiar în anul călătoriilor lui în Germania, manifestele ce statuau principiile literaturii şi picturii create de noua mişcare.

La Berlin l-a întîlnit pe Walden, care i-a publicat manifestele în revista condusă de el, *Der Sturm*. Tinerii scriitori germani Stramm, Döblin, Walden însuşi, au crezut (cel puţin o vreme) că regăsesc în textele tînărului italian de 35 de ani propriile lor idei. Vehementul atac împotriva simbolismului (pe care-l acuza că se lasă purtat de ispitele „frumuseţii verbale şi ale retoricii"), chemarea de a întemeia „un nou mod de a scrie, folosind toate tonurile brutale, toate strigătele expresive ale vieţii violente care ne înconjoară", radicalele modificări ale sintaxei „al căror scop e condensarea şi scoaterea în evidenţă a lucrurilor şi a acţiunilor" (erau eliminate articolele, adjectivele, adverbele şi se păstrau numai verbele şi substantivele) li se păreau expresioniştilor că întrupează atitudini la care ei înşişi aderaseră. Carl Sternheim, Georg Kaiser erau printre cei mai entuziaşti admiratori ai curentului italian, fiindcă şi ei militau pentru o „reformă a sintaxei dramatice".

Manifestele lui Marinetti privind teatrul şi dramaturgia au fost publicate în anii în care expresionismul îşi construia propria estetică teatrală : *Teatro del varietà* în 1913 şi *Manifesto del teatro sintetico* în 1916. Era, deci, cu neputinţă ca ideile lui să nu fi atras luarea-aminte a tinerilor oameni de teatru germani care îl admirau pe tempestuosul italian. Marinetti respingea cu violenţă construcţia dramatică tradiţională, motivaţia psihologică, suita logică a faptelor şi cerea să se creeze o „dramă sintetică", adică o dramă care ar reduce textul scenelor şi al actelor la cîteva cuvinte şi s-ar concentra asupra momentelor de maximă intensitate ale acţiunii. Principiile expuse de şeful şcolii futuriste pot fi regăsite, aproape întocmai, în dramele lui August Stramm, *Forţe* (titlul însuşi e elocvent pentru impactul cu estetica futuristă) şi *Eveniment* — amîndouă publicate în 1914, cu un an înaintea morţii pe front a autorului lor. Alte idei ale lui Marinetti nu vor fi preluate de teatrul german decît mai tîrziu, în epoca de afirmare a dadaismului sau, într-o epocă încă şi mai nouă, în creaţia lui Brecht: glorificarea tematicii circului şi a cabaretului, eliminarea oricărei separări între scenă şi public.

Afinitățile dintre expresionism și futurism se păstrează, totuși, la nivelul aspectelor formale : în teritoriul larg al avangardei europene, cele două curente nu erau singurele care proclamau despărțirea de tradițiile trecutului, iar aprigele atacuri împotriva sistemului burghez de valori erau lansate, totuși, din unghiuri diferite de fiecare din ele. Mai mult decît atîta, idolatrizarea mașinii, viziunea extatică a „omului mecanic" al viitorului, idei care constituie baza însăși a esteticii (dealtminteri, îndeajuns de simplificatoare) a lui Marinetti, nu și-au aflat ecou în literatura, în teatrul sau în artele plastice expresioniste. Dimpotrivă, expresionismul german identifica mașina cu un adversar al omului, un tiran care se opune împlinirii sale spirituale (dramele din trilogia *Gaz* a lui Kaiser și *Sfărîmători de mașini* a lui Toller sînt mărturii convingătoare ale acestei atitudini romantice). Glorificarea războiului, barbara exaltare a „energiei masculine", așa cum se conturează în scrierile lui Marinetti, sînt profund opuse atitudinii umaniste, antirăzboinice a expresioniștilor ; peste cîțiva ani, opoziția va deveni și mai clară în planul atitudinii politice : scriitorul italian va fi un partizan al fascismului, aruncînd o umbră întunecată asupra întregii mișcări pe care o condusese, în vreme ce expresioniștii germani vor participa la mișcarea antidinastică, antiburgheză, antimilitaristă din 1918 (unii dintre ei au aderat la grupările ce militau pentru o Germanie socialistă, în numele principiilor marxiste).

Fenomenul care s-a produs și în celelalte domenii ale culturii germane în timpul primului război mondial a determinat izolarea teatrului din Germania de modelele sale europene; critica oficială nu a ezitat să declare, în acea vreme de șovinism paroxistic, că orice apropiere de literatura sau de arta altor țări e, pur și simplu, un act de trădare națională. Dar tocmai în anii aceia dramaturgia expresionistă germană a atins punctul său culminant; războiul, înfrîngerea, revoluția, năruirea imperiului Hohenzollernilor fuseseră prevestite în unele opere scrise înainte de declanșarea cataclismului : *Războiul* lui Carl Hauptmann (1913), *Burghezii din Calais* a lui Kaiser (1913), *Troienele* lui Werfel (1914).

Mai limpede, poate, decît în poezie, viziunea dramei expresioniste a evoluat de la o interpretare metafizică a lumii „în general" spre o înțelegere tot mai adîncă a socialului, a destinului omului *într-o anume etapă a istoriei lui.* La izbucnirea războiului, unii dramaturgi au investit acest tragic eveniment cu sensul împlinirii unei profeții cuprinse în propria lor operă : izbînda haosului asupra ordinei raționale a universului ; dar, din acest haos s-a înălțat strigătul unei chemări patetice la renaștere spirituală și la frăția tuturor oamenilor. Astfel, expresioniștii germani au transformat în substanță dramatică subiectele unei existențe sociale care, la început, rămî-

neau în afara preocupărilor lor. Evoluția aceasta poate fi clar urmărită în anii războiului, cărora cartea de față își propune să le consacre cîteva pagini mai amănunțite. Oricum, se poate enunța de pe acum că, în istoria teatrului expresionist, anul 1916 are semnificația unui moment de răscruce. E anul compunerii unor piese importante pentru configurația ideilor dramatice ale mișcării : *Bătălia navală* a lui Reinhard Goering și *Urmașii* lui Fritz von Unruh, urmate — după un an — de *Transformarea* lui Toller și de trilogia *Gaz* a lui Kaiser. În 1918, cînd revoluția a determinat dezagregarea structurii sociale a Germaniei wilhelmiene, expresioniștii — indiferent de idealurile artistice la care aderaseră — au proclamat împlinirea visului lor politic. „Sfîrșitul războiului a însemnat dinamitarea unor stăvilare așezate, de multe decenii, în drumul unor expresii ale înnoirilor literare“ [1]. Fenomenul e specific mai ales istoriei dramaturgiei germane : anii imediat următori revoluției sînt, neîndoielnic, cei ai unui adevărat moment de culme în teatrul expresionist, cînd viziunea artistică a participanților la mișcare coincide pe de-a întregul cu realitatea socială și politică a unei Germanii copleșite de suferință, încercînd să descopere în umilința înfrîngerii semnele regenerării.

Evoluția de la un program strict circumscris concepțiilor estetice la o atitudine revoluționară nu este, cred, neapărat specifică literaturii germane a acelei vremi ; istoria culturii europene și americane din epoca modernă consemnează mai multe cazuri de radicalizare a ideilor literare și artistice. Dar puține sînt exemplele care să ofere o imagine atît de clară a unei intelectualități transformate dintr-o categorie de „filosofi ce meditează la condiția umană și la desăvîrșirea ei“ într-un grup unit în luptă. O luptă presupunînd arme adevărate, baricade, sînge, moarte, și nu numai înverșunate polemici cu susținătorii burgheziei.

Un eveniment din afara Germaniei care a avut o însemnătate extraordinară în procesul de radicalizare a intelectualilor germani a fost Marea Revoluție din Octombrie. „Vechile speranțe ale expresioniștilor se împlineau odată cu edificarea unei societăți socialiste. De vreme ce ei purtaseră o luptă necruțătoare împotriva burgheziei și a ordinei capitaliste, societatea ideală a viitorului dobîndea, în viziunea lor, forma societății socialiste, iar capitalismul era condamnat implacabil“ [2]. Piesele scrise imediat după revoluția din 1917 poartă semnul acestor idei : *Mase-Om* a lui Toller, *Cei fără putere* a lui Ludwig Rubiner, *Infern Drum Pămînt* a lui Kaiser, *Judecata din*

[1] Arnold Armin, *op. cit.*, p. 71.
[2] H. F. Garten, *op. cit.*, p. 68.

urmă a lui Julius Maria Becker, al cărei erou principal poartă un nume rusesc, astfel încît să înlăture orice echivoc posibil.

Foarte semnificativă e comparația între cele două variante ale dramei *Muncitori, țărani, soldați* de Johannes Becher. Prima, compusă în 1919, ilustrează ideile caracteristice ale expresionismului din anii începuturilor : ea propovăduiește, în versuri scrise pe un ton extatic, transformarea morală a omului și, în final, eroul central (al cărui portret, tot în maniera tradițională a expresionismului, e lipsit de trăsături individuale) călăuzește omenirea spre „țara făgăduinței, țara sfîntă". Cea de-a doua versiune, din 1924, e un energic manifest politic chemînd la revoluție și proclamînd superioritatea ideilor marxiste (între timp, scriitorul aderase la Partidul Comunist din Germania). Arhitectura dramatică, sistemul opozițiilor sînt, totuși, cele ale esteticii expresioniste.

Acestei profunde influențe ideologice i se adaugă și cele venite de la două personalități proeminente ale teatrului rus : Alexandr Tairov și Vsevolod Meyerhold [1]. Cei doi regizori ruși se afirmaseră ca adversari ai naturalismului și, plecînd de la Teatrul de artă din Moscova, își organizaseră studiouri proprii, unde fiecare își elabora, într-un stil personal, noi modalități ale artei spectacolului. Tairov a creat ceea ce el numea „un teatru descătușat" care transforma scena într-un adevărat vîrtej de culori și de forme geometrice, reclamînd necesitatea unui „actor sintetic", capabil să fie un virtuoz al dansului, al muzicii, al acrobației. Meyerhold a dezvoltat un concept foarte personal, acela al „biomecanicei" și a crezut că „răspîndind pe scenă eșafodaje de tot felul, scări, trepte, rampe, îl apropia pe spectatorul oricărei drame de esența interioară a mișcării scenice" [2].

Reforma teatrului rus a început înaintea lui 1914, ca „o mișcare pur estetică, apolitică, dar s-a alăturat revoluției politice din 1917" [3]. Fruntașii ei au devenit protagoniști ai teatrului revoluționar, punîndu-și arta în serviciul idealurilor socialismului și al statului sovietic. Influența lor asupra teatrului expresionist german s-a produs, e adevărat, prea tîrziu pentru a determina o modificare structurală a esteticii dramatice a expresionismului ; dar a contribuit esențial la producerea unui fenomen foarte sugestiv : mulți dintre reprezentanții expresionismului s-au îndreptat curînd spre o artă a implicării politice. Teatrul postexpresionist, teatrul lui Piscator și al lui Brecht, al

[1] Vezi studiul *Expressionist Stage Technique in the Russian Theater* de Eugene Bristow, în volumul *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 205—219.

[2] Marjorie Hoover : „V. E. Meyerhold, A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater", în *Comparative Literature*, XVII (1965), p. 244.

[3] H. F. Garden, *op. cit.*, p. 68.

realismului critic şi al „noii obiectivităţi" şi-au însuşit modelul militantismului social [1].

Produs al unei stări de lucruri specifice pentru istoria socială şi culturală a Germaniei, expresionismul nu poate fi despărţit, însă, de întreaga atmosferă, de mişcarea de idei din întreaga Europă care explică, nu o dată, apariţia unor forme caracteristice literaturii şi artelor germane. Procesul acesta al îmbinării structurilor ce rezultă din dezvoltarea tradiţiei germane cu acelea descinzînd din diversele orientări novatoare din cultura altor ţări se înfăţişează într-un chip încă şi mai complex în domeniul artelor vizuale. Dar, s-ar spune, construcţia complicată, întretăierile neaşteptate ale planurilor, modificările bruşte se pot observa mai lesne aici. Momentul afirmării expresionismului în pictură şi în grafică (nu cu mult mai tîrziu, şi în sculptură) poate fi stabilit, desigur, cu mult mai puţină aproximaţie decît în acela al artelor cuvîntului.

[1] Vezi eseul lui Ulrich Weisstein despre Piscator în Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Dramentheorien*, Frankfurt, 1971, pp. 516—547.

Înnoirile artelor vizuale

Au dreptul artele vizuale la o tratare separată în cadrul mai larg al istoriei expresionismului ? Curentele artistice ale epocii moderne s-au constituit, cum bine se ştie, pe temeiul unei circulaţii foarte active, de-a lungul unor traiectorii imprevizibile, cîteodată derutante, a ideilor de la un teritoriu la altul al culturii. Şi, dacă observaţia e valabilă pentru acele mişcări asupra cărora programele şi manifestele, redactate adesea în termeni foarte clari, aruncă o lumină lămuritoare, ea e cu atît mai adevărată în cazul expresionismului, unde documentele programatice nu au aproape niciodată pretenţia să cuprindă întregul domeniu al artelor.

Totuşi, simţul răscolitor al dramei umanităţii, al nedreptăţii pe care se întemeiază existenţa socială, aspiraţia la descoperirea *adevărului total,* polemica acerbă cu fetişurile burgheze s-au rostit în artele plastice înainte de a fi structurat gîndirea estetică a altor arte expresioniste. Grupările care militau pentru crezul social şi estetic al mişcării s-au constituit aici mai devreme ca termenul *expresionism* însuşi să-şi fi dobîndit un înţeles cît de cît relevant. E şi firesc ca, în aceste împrejurări, pictura şi grafica (pentru că ele au fost cele dintîi genuri care au ilustrat ideile viitoarei mişcări) să fi oferit modele vrednice de atenţia celorlalte forme artistice.

Analogia cu istoria romantismului este, într-o măsură, justificată. Şi acolo creaţia lui Blake şi a lui Fuseli (iar pentru arta franceză, a lui Géricault) au reprezentat, dacă nu neapărat germenul ideilor afirmate de generaţia lui Coleridge şi a lui Wordsworth, în Anglia, a lui Victor Hugo, în Franţa, cel puţin factorul catalizator al procesului complicat care a determinat impunerea unei atitudini culturale cu vaste repercusiuni în întreaga creaţie a primei jumătăţi a veacului al XIX-lea. Şi chiar a epocii mai tîrzii. Şi atunci poezia lui Young, Thomson, Gray, Volney a putut avea ecouri largi în literatura secolului următor, datorită — într-o măsură — modificării modelului iniţial în viziunea artiştilor plastici.

O cercetare a izvoarelor și a începuturilor expresionismului, a prelungirii formelor lui specifice de manifestare nu poate să nu așeze în centrul său artele plastice. Pentru că, în teritoriul creației vizuale, influențele circulă mai liber. Așa s-a și explicat pătrunderea primelor înrîuriri moderne europene prin intermediul expozițiilor de artă, înainte ca revistele literare și cercurile scriitoricești să fi atras atenția asupra unor creații poetice și dramatice capabile să înnoiască viziunea literaturii germane.

Drumul artei noi n-a fost ușor într-o țară în care pictura oficială era susținută de întreaga putere a sistemului politic wilhelmian ; kaiserul însuși se pronunța în problemele cele mai complicate ale artelor și încuraja pictura și sculptura ce glorificau isprăvile dinastiei imperiale. La Berlin, Anton von Werner, intendentul lui Wilhelm al II-lea, era autoritatea supremă a vieții artistice și izbutise, de-a lungul multor ani, să îndrepte muzeele de stat și pe colecționarii cei mai bogați din oraș spre achiziționarea unor lucrări de o insipidă grandilocvență, proslăvind faptele de arme ale împăratului și ale strămoșilor lui. La Dresda și la München, școlile de artă acționau în același sens ; și pretutindeni, în toate centrele culturale ale Germaniei, picturii emfatice, amestec de mitologie clasică și de legendă biblică, adoptată după voința spiritelor conservatoare aflate la conducerea academiilor de artă, i se asocia o pictură „de gen", dulceagă interpretare a vieții domestice. Atitudinea statuară, declamatorie, se alătura sentimentalistelor scene în care elementul principal era eclerajul academist.

„Secesiunile" s-au ținut lanț în ultimul deceniu al secolului trecut. La München, răzvrătiții cereau sporirea exigențelor față de valoarea expozițiilor, încurajînd cunoașterea artei străine (și, îndeosebi, a impresionismului francez) și propriile tradiții ale picturii germane din epocile mai vechi.

Chiar și în Berlinul dominat de personalitatea despotică a lui von Werner, o anume neliniște începea să plutească în atmosferă. Lucrurile erau mai vechi : un grup de tineri, avîndu-l în frunte pe Max Liebermann, participase la Expoziția internațională de la Paris, organizată în 1889, cu prilejul centenarului Revoluției franceze. Manifestarea fusese ignorată de cercurile oficiale germane, pentru că orientarea ei era clar antimonarhică. În momentul în care gruparea lui von Werner a încercat să răspundă cu represalii la „indisciplina" tinerilor, aceștia au format o *Alianță a celor unsprezece*, sub conducerea lui Liebermann ; membrii *Alianței* aparțineau unor tendințe progresiste dintre cele mai diverse și erau uniți de atitudinea violent polemică împotriva conformismului și a conservatorismului. Printre

ei se aflau, în afara lui Liebermann, cîțiva pictori ale căror nume aveau să-și cîștige, nu mult după aceea, un solid prestigiu : Franz Skarbina, Ludwig von Hoffmann, Walter Leistikow.

Coincidența a făcut ca, în același an, un scandal să izbucnească în sînul *Societății Artelor Frumoase* din Berlin. La invitația acestei asociații care-i grupa pe majoritatea artiștilor din capitală, norvegianul Edvard Munch a expus mai multe picturi în sala patronată de *Societate ;* indignat, von Werner a propus închiderea expoziției ale cărei lucrări fuseseră declarate de el „urîte și lipsite de noblețe“ [1]. Tinerii au protestat, propunerea lui von Werner a fost pusă la vot și a cîștigat ; dar nu atît de clar cum au sperat susținătorii ei ; 120 de voturi față de cele 105 obținute de partizanii artei lui Munch. De atunci s-a putut vorbi tot mai stăruitor despre o „secesiune“ berlineză.

Prilejul secesiunii s-a ivit în 1898, cînd o lucrare a lui Leistikow a fost refuzată la expoziția *Societății* deschisă într-o încăpere a gării Lehrte. Atunci s-a hotărît să se lărgească de îndată cadrul *Alianței celor unsprezece* și, cînd decizia a fost pusă în practică, Secesiunea berlineză a devenit o realitate. Președinte al grupării secesioniste a fost ales Liebermann ; meritul tinerilor artiști berlinezi a fost acela de a fi înlesnit cunoașterea artei lui Munch în Germania, în acea epocă în care, dezamăgiți de incapacitatea formulelor academiste de a cuprinde lumea realului, tragicele înfățișări ale existenței umane, pictorii căutau soluții mai potrivite tălmăcirii idealurilor lor de înnoire : în 1902, ei au organizat o expoziție a artistului norvegian și, în anul următor, o parte a tablourilor sale erau prezentate alături de acelea ale lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Secesiunea müncheneză se produsese de curînd și Liebermann a izbutit să-i convingă pe cei mai talentați reprezentanți ai tinerilor răzvrătiți împotriva academismului, Max Slevogt și Lovis Corinth, să vină la Berlin, unde gruparea opusă artei oficiale a devenit, astfel, o realitate pe care nici chiar critica tradiționalistă n-o mai putea ignora.

Secesiunea din Dresda s-a constituit în 1893, sub conducerea lui Gotthard Kühl. Orientarea grupării de aici era influențată de concepțiile mișcării „Arte și meserii“ și expozițiile sale anuale au devenit destul de repede un prilej de manifestare internațională a acestei direcții al cărei ecou în cultura europeană avea să stăruie îndelung : ideile ei vor modela în chip foarte specific creația unor centre expresioniste, mai ales al celor din Germania. Mai puțin preocupați de însușirea unei formule estetice, artiștii vienezi (secesiunea s-a produs aici în 1897, sub conducerea lui Gustav Klimt) și-au transformat expozițiile în manifestări deschise oricărei tendințe moderne,

[1] J. P. Hodin : *Edvard Munch*, New York, 1972, p. 91.

iar revista tipărită de ei, *Ver sacrum,* își făcea un titlu de glorie din „lipsa de părtinire“ față de arta sfîrșitului de secol.

Curînd, lipsa unui program formulat cu fermitate, faptul că unica trăsătură de unire era aceea a opoziției față de arta oficială (se preciza, deci, ce *nu* reprezintă valoare artistică în concepția tinerilor artiști, dar nu și care sînt idealurile lor pozitive) au condus la desprinderea unor asociații mai mici din grupările secesioniste inițiale : la München, de exemplu, la începutul ultimului deceniu, al veacului al XIX-lea, mai mulți artiști aparținînd generației vîrstnice — Ludwig Dill, Arthur Langhammer, Adolf Hoelzel — s-au constituit într-un grup numit *Neu-Dachau.* Influența școlii peisagiste engleze de la Glasgow era evidentă în efortul de a descoperi „glasul naturii în priveliști neglijate pînă atunci pentru că postromantismul nu le găsise îndeajuns de «spectaculoase»“ [1]. Mlaștinile de la Dachau, coloritul lor de un galben și un verde intens au devenit subiectul predilect al pictorilor noului grup care le comentau în peisaje de un lirism calm, cu forme simplificate, menite să releve efectul maselor cromatice asupra întregii compoziții a tabloului.

Atitudinea lor era, în esență, o continuare a aceleia care definise pictura romantică germană, năzuind să creeze „poeme tonale“ de o cuprinzătoare armonie a culorii ; reacționînd împotriva unei asemenea interpretări a priveliștii din natură, un grup de pictori mai tineri (Fritz Erler, Erich Erler, Leo Putz, Walther Georgi) s-au îndreptat spre o viziune mai puternic influențată de tehnica postimpresionismului, căutînd efecte mai strălucitoare, obținute prin așternerea spontană a unor culori pline de prospețime. Cei mai mulți dintre artiștii grupării erau colaboratori ai revistelor *Jugend* și *Simplizissimus* și stilul lor exprimă clar estetica promovată de aceste publicații : o compoziție construită mai solid, un colorit mai energic, o arhitectură întemeiată pe reducerea volumelor la geometrii bidimensionale, fără sacrificarea efectelor de atmosferă și a decorativului.

Paralel cu activitatea școlii de la Dachau, se desfășoară — așa cum s-a menționat — aceea a coloniilor artistice de la Worpswede și Goppeln. Worpswede fusese descoperit în 1884 de Fritz Mackensen : un sat pierdut între mlaștinile somptuos colorate din apropierea Bremenului, în care s-au adunat de-a lungul anilor pictorii generației mai tinere, în căutarea „unei naturi nemodificate de asaltul civilizației mecaniciste“ [2]. În 1894 lucrau aici Heinrich Vogeler, Otto Modersohn și soția lui, Paula Modersohn-Becker ; expoziția deschisă de ei, în 1895, la

[1] Peter Selz, *op. cit.*, p. 17.
[2] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 13.

Glaspalast din München este considerată de unii istorici ai artei germane drept cea mai limpede prevestire a expresionismului care se poate desluşi într-o manifestare a unui întreg grup artistic. Adevărul e că pictura tinerilor de la Worpswede reflectă mai curînd elementele prin care ea se despărțea de concepțiile artei tradiționale decît apropierea de o viziune dramatică aptă să prefigureze creația expresionismului ; sentimentul comuniunii cu natura, mai clar exprimat — neîndoielnic — decît în arta oricărei grupări de pînă atunci, nu are încă patetica intensitate, aproape dureroasă, din pictura münchenezilor care, peste două decenii vor întemeia noua concepție a unei „picturi menite să descopere nu forma, ci spiritul naturii".

La Goppeln, lîngă Dresda, s-a constituit o grupare ce avea să reprezinte corespondentul saxon al școlii bavareze de la Worpswede; şi dacă artiştii care o alcătuiseră, în jurul lui 1890, — Carl Bantzer, Paul Baum, Robert Sterl — nu vor manifesta decît puţine afinităţi cu expresionismul, se cuvine menţionată prezenţa la Goppeln, în primii ani ai secolului al XX-lea, a unor pictori foarte tineri — Ludwig Kirchner şi Max Pechstein — a căror adeziune la arta expresionistă va da contur precis picturii germane de la mijlocul primului deceniu al veacului.

Dintre toţi aceşti artişti care căutau, neliniştiţi, un răspuns mai convingător decît cel sugerat, de mai multe decenii, de atitudinea picturii oficiale, problemelor existenţei umane, ale adevărului exprimat de limbajul liniei şi al culorii, Paula Modersohn-Becker s-a apropiat cel mai mult de soluţiile lui Cézanne. Pictura maestrului de la Aix nu avusese în Germania consecinţe comparabile cu acelea produse — mai ales prin intermediul cubismului — în Franţa. Stricteţea logică a arhitecturii formelor picturale, implicînd deopotrivă privirea şi gîndirea, nu avea puncte de contact cu emoţia incandescentă a expresionismului care începea să se afirme din ce în ce mai puternic în arta germană.

Paula Becker avea doar 22 de ani cînd a venit, în 1898, la Worpswede, să studieze sub îndrumarea lui Mackensen. Aici l-a întîlnit pe Otto Modersohn cu care se va căsători în 1901. Deşi studiile de peisaj pictate de ea în primii ani de după sosirea în satul de lîngă Bremen reluau subiectele predilecte celorlalţi membri ai coloniei de la Worpswede, ele nu-şi însuşeau sintaxa picturală a acestora şi, în 1899, Modersohn îi reproşa viitoarei soţii că tabolurile ei, expuse într-o galerie din Bremen, „sînt prea asemănătoare cu nişte afişe". Felul în care ele ignorau profunzimea şi, în general, toate legile perspectivei nu era acceptat de cei de la Worpswede. În 1900, Paula Becker a plecat la Paris şi a descoperit pictura lui Cézanne : arta maestrului francez i-a dat justificare pentru propriile încercări de a

contopi masele de culoare şi planurile într-o unitate optică străbătută de mari tensiuni ale liniei discontinue.

După aceea, s-a întors la Paris în 1903, în 1905 şi în 1905—07 ; de data aceasta a fost impresionată de arta grupului *Nabis* şi de Gauguin şi, de acum înainte, paleta ei va mărturisi afinităţi clare cu pictura nefericitului exilat în Tahiti. Dar influenţa lui Gauguin se va asocia cu aceea a lui Van Gogh şi tînăra pictoriţă îşi va proclama idealul unei creaţii care să cuprindă tendinţele fundamentale ale pictorului de la Arles : „Aş vrea să dăruiesc culorii puterile acestor vîrtejuri îmbătătoare, această împlinire bărbătească ; aş vrea să-i dau această forţă inegalabilă" [1].

Rîndurile erau scrise în 1907, cu puţine săptămîni înaintea morţii artistei. Pe patul morţii, declara că ultima ei dorinţă e să poată vedea marea expoziţie retrospectivă a lui Cézanne, deschisă în acele zile la Paris. „I-au trebuit doar cîţiva ani să-şi găsească drumul spre «măreţia formei şi a culorii» pe care o proclama drept ţel al creaţiei ei, încă din 1898 : «să te sprijini pe cea mai atentă observaţie în căutarea celei mai măreţe simplităţi, iată izvorul grandorii adevărate»" [2]. Paula Modersohn-Becker nu şi-a pictat confesiunile sau emoţiile — aşa cum vor cere, nu peste multă vreme, expresioniştii ; pictura ei nu încorpora sentimentul protestului, nici intuiţia unei atotcuprinzătoare drame a cosmosului. Dar grupările expresioniste — mai cu seamă cea de la München — o vor evoca adesea ca pe o fondatoare de tradiţie, ca pe un artist ce aspirase la exprimarea fără compromis a unei lumi lăuntrice ale cărei bucurii, tristeţe şi îndoieli sînt notate cu simplitate.

Doi alţi artişti germani au contribuit (poate într-o măsură mai însemnată decît nefericita pictoriţă de la Worpswede) la modelarea unei mentalităţi dispuse să recepteze ideile expresioniste : Ernst Barlach şi Käthe Kollwitz. Amîndoi au fost influenţaţi, încă din tinereţe, de grafica de atitudine socială a lui Steinlen ; împrejurarea nu are o simplă semnificaţie de biografie artistică : ea va determina pătrunderea în concepţiile estetice ale expresionismului a unei direcţii militante fără de care nu se poate reconstitui imaginea integrală a curentului.

Käthe Kollwitz s-a manifestat încă de timpuriu, din 1894 (cînd a început să graveze seria *Răscoala ţesătorilor,* inspirată de evenimentele din Silezia de la mijlocul secolului trecut), ca artist preocupat de înţelesul existenţei umane în circumstanţele concrete ale isto-

[1] Cf. Werner Haftmann : *Painting in the Twentieth Century,* Londra, 1965, I, p. 112.
[2] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.,* p. 17.

riei sociale. Consecvența ideilor ei se va dovedi de-a lungul anilor, mărturie stînd afișele concepute în anii '20 ca manifeste ale Partidului Comunist din Germania, gravurile de mai tîrziu chemînd la luptă pentru salvarea valorilor umane grav amenințate de nazism, desenele ce vor glorifica izbînda forțelor antifasciste.

Personalitatea artistică a lui Barlach s-a definit mai tîrziu ; stilul sculpturilor sale nu i-a convins pe membrii Secesiunii berlineze decît în 1907, cînd a expus la manifestarea anuală a grupului cîteva portrete de țărani ruși, modelate cu un an înainte, în timpul unei călătorii la Harkov, unde sculptorul (care nu mai era chiar atît de tînăr — împlinise 36 de ani) plecase să-și viziteze fratele. A fost primit membru al Secesiunii și celebrul negustor de opere de artă și colecționar Paul Cassirer a încheiat un contract privind deschiderea unei expoziții în galeria ce-și cîștigase un statornic prestigiu după ce găzduise creațiile lui Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Munch și ale tinerilor răzvrătiți împotriva artei oficiale. În 1909 a cîștigat concursul pentru premiul „Villa Romana" (obținut de Käthe Kollwitz cu doi ani mai devreme) și a plecat să studieze la Florența. Aici l-a întîlnit pe Theodor Däubler care avea să-i devină un prieten apropiat și un credincios susținător în anii lungi de polemică cu adversarii noii arte.

Barlach însuși a compus povestiri [1] și fragmente descriptive și, în 1907, a început să scrie *Ziua moartă*, cea dintîi dintre dramele care, începînd din 1912, îi vor statornici faima de scriitor, la fel de solidă ca și aceea de artist plastic.

Climatul cultural al Berlinului nu era cîtuși de puțin prielnic artei spre care se îndreptau Käthe Kollwitz și Barlach. Secesiunea era dominată de cei mai de seamă impresioniști ai Germaniei, Liebermann, Slevogt, Corinth, astfel încît foarte tînărul Max Beckmann — laureat al premiului „Villa Romana" în 1906 — autor al unor compoziții remarcate de Munch, și-a dobîndit reputația tot ca pictor impresionist. Lucrurile erau diferite la Viena : aici, întreaga evoluție a curentului era marcată de proveniența dintr-o variantă rafinată și foarte sofisticată a lui *Art Nouveau*. Apoi, mișcarea expresionistă din capitala Austriei a receptat, mai devreme decît celelalte centre din lumea germanică, influența ideilor lui Freud. Și, chiar dacă acestea au fost răstălmăcite de unii psihiatri vienezi (Otto Weininger, de pildă, la care expresioniștii se vor referi mai des decît la Freud însuși), preocuparea de a descoperi o nouă simbolistică a raporturilor

[1] Cele mai multe dintre ele, publicate postum, sînt evident influențate de romanul gotic englez și de narațiunea romantică germană, cu strigoi, vrăjitoare și furtuni pustiitoare.

dintre bărbat și femeie, atît de caracteristice artei expresioniste de pretutindeni, e grăitoare pentru concepțiile mișcării de la Viena. În afară de aceasta, pictura tinerilor vienezi se caracteriza — spre deosebire de aceea din alte orașe ale epocii — printr-o preluare a formelor preconizate de estetica lui *Art Nouveau*. Mai mult, „se deslușește o evoluție firească de la pictura strălucitoare, intens manieristă în sensul decorativului *fin-de-siècle*, a lui Klimt pînă la aceea a lui Egon Schiele și Oskar Kokoschka“ [1]. Dar Schiele, care va muri foarte tînăr, nu va avea niciodată prilejul să intre în contact cu ideile expresionismului. În schimb, Kokoschka va deveni una dintre personalitățile cele mai proeminente ale mișcării, viziunea lui determinînd în chip hotărîtor evoluția unei întregi direcții relevante a artei din țările germanice în primele decenii ale secolului ; portretele pictate de el în tinerețe, febrile mărturii ale unei permanente căutări a frumuseții, dobîndesc semnificația unor documente de biografie spirituală. Artistul se afla într-o fază în care încerca să-și contureze un stil propriu. Albumul ilustrat și editat de el în 1908, *Băieții visători*, realizat pentru Centrul de arte și meserii din Viena, e încă datornic ideilor lui *Art Nouveau* ; picturile lui din aceeași perioadă se dovedesc a fi mai apropiate de intensele concentrări ale culorii din compozițiile lui Schiele și ale lui Van Gogh (nu încape nici o îndoială că avusese ocazia să vadă expoziția artistului olandez, deschisă în 1906 la galeria vieneză Miethke). Dar unele tablouri ale sale, de exemplu *Natură moartă cu broască țestoasă și hiacint*, duc cu gîndul de-a dreptul la tragicele interpretări ale belgianului James Ensor, în care obiectele se înfățișează asemenea unor făpturi ce sîngerează, prevestitoare ale morții.

Praga, și ea un centru cultural foarte activ, a avut o contribuție însemnată la definirea expresionismului. Kokoschka însuși se formase în atmosfera intelectuală a vechiului oraș, ca în aceiași ani în care, necunoscut încă de nimeni, tînărul Franz Kafka își purta sfîșietoarele spaime ale însingurării pe străzile cu impunătoare fațade baroce. De la Praga plecase Alfred Kubin, scriitor și grafician, al cărui roman, *De partea cealaltă* — înșiruire stranie de fapte proiectate parcă într-un vis febril, produsese un larg ecou cînd apăruse, în 1908, la München. Desenele lui în peniță aveau un tremur morbid, aproape macabru, surprinzătoare reinterpretări ale coșmarurilor lui Goya ; ele nu vor fi privite mai tîrziu decît ca niște opere aflate în raporturi îndeajuns de aproximative cu expresionismul [2] dar în preajma pri-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 59.

[2] Vezi Paul Raabe : *Alfred Kubin ; Leben, Werke, Wirkung,* Hamburg, 1957, pp. 86—98.

mului război mondial, participarea lui la expozițiile grupului münchenez *Călărețul albastru* a fost extrem de semnificativă.

Un grup de artiști praghezi, *Cei șapte,* își însușise în 1907 — cînd și-a deschis prima expoziție — principiile unei arte ce se împotrivea cu violență atitudinii conservatoare a artei oficiale. Printre „cei șapte“ se aflau Bohumil Kubišta, viitor membru al grupării *Puntea* din Dresda, Antonin Procházka, Otakar Kubin (care se va stabili în Franța, unde va lucra sub un nume francizat : Coubine), Emil Filla și prietenul lui Kafka, Friedrich Feigl. Ceva mai tîrziu, „cei șapte“ vor constitui nucleul cubismului ceh ; dar, la început, ei au lucrat sub înrîurirea lui Daumier și a lui Munch (a cărui expoziție se organizase la Praga în 1905), adică a doi dintre maeștrii expresionismului. Artistul norvegian fusese proclamat de Filla drept „cel a cărui artă stă la începutul drumului“ tinerilor pictori praghezi. Simptomatic, „cei șapte“ respingeau soluțiile fauvilor, însușite de o bună parte a artiștilor expresioniști, dar care lor li se păreau prea exuberante și superficiale, inadecvate propriului scop, acela „de a exprima din nou starea lăuntrică a omului, atît de îndelung neglijată“ [1].

Un factor care a contribuit într-o măsură însemnată la crearea unei atmosfere capabile să recepteze ideile și formele expresionismului a fost acela al noilor colecții de artă. Un număr însemnat de artiști și de intelectuali germani care au studiat în Franța la sfîrșitul secolului trecut au descoperit acolo realitățile unei arte moderne care exprima mai profund problemele omului contemporan. Harry Kessler (viitor ambasador al Republicii Germane în Polonia), Karl Ernst Osthaus — a cărui colecție a fost cea dintîi prin intermediul căreia operele moderne de artă au ajuns în Westphalia —, Hugo von Tschudi, din 1896 director al Galeriei Naționale din Berlin, au avut un rol dintre cele mai importante în pregătirea mentalității tinerilor intelectuali pentru înțelegerea picturii și sculpturii vremii. La aceste nume trebuie neapărat adăugate cele ale unor proprietari de galerii, dispuși — așa cum învățaseră de la faimosul Ambroise Vollard — să riște investind sume, uneori importante, în operele tinerilor artiști ; ceea ce a avut puternice efecte psihologice, nu numai asupra artiștilor astfel încurajați, ci și asupra publicului căruia i se dovedea că arta nouă reprezintă cu adevărat o valoare, de vreme ce (argumentul era decisiv într-o lume întemeiată pe sistemul schimburilor comerciale) ea putea reprezenta un plasament de capital, într-o perioadă cînd se părea că nu există domenii ale investițiilor sigure. Arnold și Richter la Dresda, Thannhauser la München, Miethke la Viena și, mai presus de toți, Paul Cassirer care și-a deschis galeria de la Ber-

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 63.

lin în 1898 cu o expoziție a lui Liebermann, Degas și a sculptorului belgian Constantin Meunier, autor al unor compoziții inspirate din viața proletarilor și a țăranilor, au consolidat această mentalitate. Marea expoziție Van Gogh, din 1908, de la galeria Cassirer a fost, neîndoielnic, unul dintre evenimentele cele mai de seamă ale vieții artistice berlineze de la începutul secolului și cea mai cuprinzătoare prezentare a picturii nefericitului olandez, în afara granițelor Franței, în epoca de dinaintea celui dintîi război mondial.

Nu e lipsită, cred, de semnificație nici împrejurarea că primul admirator și protector al lui Picasso și al cubiștilor, Daniel-Henry Kahnweiler, era de origine germană ; galeria lui de la Paris, inaugurată în 1907, a reprezentat una dintre cele mai active forme de promovare a artei moderne și într-o vreme în care marele oraș de pe malurile Senei era un centru ce iradia atît de puternic asupra întregii Europe, e greu de găsit o altă galerie de artă unde membrii grupărilor de avangardă să fi fost primiți cu atîta înțelegere, cu atîta încredere în viitorul artei apărate de ei. Kahnweiler a contribuit (deși, firește, nu într-o măsură atît de hotărîtoare) la lansarea tinerei picturi și în Germania : articolele (semnate Daniel Henry), comentariile referitoare la evenimentele artistice pariziene au apărut, ani de-a rîndul, în revistele de la răsărit de Rin, familiarizînd publicul — și, se înțelege, în primul rînd pe artiștii germani — cu problemele noii arte.

În primii ani ai deceniului al 10-lea al secolului trecut, un tînăr inginer — Julius Meier-Graefe —, absolvent al Școlii superioare de mine de la Liège, s-a stabilit la Berlin. Așa cum s-a dovedit, acest descendent al unei familii înstărite nu a simțit o vocație deosebită pentru profesia aleasă la îndemnul autoritar al părinților ; simțul practic al familiei se pierduse cu totul la tînărul admirator al artei moderne care, în loc să se dedice profitabilei meserii studiate în Belgia, a cercetat sursele picturii contemporane și a contribuit la redactarea, în 1894, a celei dintîi monografii despre Edvard Munch. A întemeiat revista *Pan*, în jurul căreia s-au grupat cîțiva scriitori a căror trăsătură comună era nonconformismul, violentul protest împotriva edulcorării realității tragice a destinului într-o lume ostilă.

Printre prietenii literari ai lui Meier-Graefe se numărau Strindberg, romancierul polonez Stanislaw Przybyszewski [1], poeții Richard

[1] „Przybyszewski (1868—1927) ar putea fi numit nașul expresionismului polonez, deși copilul a fost botezat după ce crescuse mare" (Jan Josef Lipski : *Expressionism in Poland*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 302). Scriitorul polonez e autorul monografiei despre Munch la care a colaborat Meier-Graefe.

mului război mondial, participarea lui la expozițiile grupului münchenez *Călărețul albastru* a fost extrem de semnificativă.

Un grup de artiști praghezi, *Cei șapte*, își însușise în 1907 — cînd și-a deschis prima expoziție — principiile unei arte ce se împotrivea cu violență atitudinii conservatoare a artei oficiale. Printre „cei șapte" se aflau Bohumil Kubišta, viitor membru al grupării *Puntea* din Dresda, Antonin Procházka, Otakar Kubin (care se va stabili în Franța, unde va lucra sub un nume francizat : Coubine), Emil Filla și prietenul lui Kafka, Friedrich Feigl. Ceva mai tîrziu, „cei șapte" vor constitui nucleul cubismului ceh ; dar, la început, ei au lucrat sub înrîurirea lui Daumier și a lui Munch (a cărui expoziție se organizase la Praga în 1905), adică a doi dintre maeștrii expresionismului. Artistul norvegian fusese proclamat de Filla drept „cel a cărui artă stă la începutul drumului" tinerilor pictori praghezi. Simptomatic, „cei șapte" respingeau soluțiile fauvilor, însușite de o bună parte a artiștilor expresioniști, dar care lor li se păreau prea exuberante și superficiale, inadecvate propriului scop, acela „de a exprima din nou starea lăuntrică a omului, atît de îndelung neglijată" [1].

Un factor care a contribuit într-o măsură însemnată la crearea unei atmosfere capabile să recepteze ideile și formele expresionismului a fost acela al noilor colecții de artă. Un număr însemnat de artiști și de intelectuali germani care au studiat în Franța la sfîrșitul secolului trecut au descoperit acolo realitățile unei arte moderne care exprima mai profund problemele omului contemporan. Harry Kessler (viitor ambasador al Republicii Germane în Polonia), Karl Ernst Osthaus — a cărui colecție a fost cea dintîi prin intermediul căreia operele moderne de artă au ajuns în Westphalia —, Hugo von Tschudi, din 1896 director al Galeriei Naționale din Berlin, au avut un rol dintre cele mai importante în pregătirea mentalității tinerilor intelectuali pentru înțelegerea picturii și sculpturii vremii. La aceste nume trebuie neapărat adăugate cele ale unor proprietari de galerii, dispuși — așa cum învățaseră de la faimosul Ambroise Vollard — să riște investind sume, uneori importante, în operele tinerilor artiști ; ceea ce a avut puternice efecte psihologice, nu numai asupra artiștilor astfel încurajați, ci și asupra publicului căruia i se dovedea că arta nouă reprezintă cu adevărat o valoare, de vreme ce (argumentul era decisiv într-o lume întemeiată pe sistemul schimburilor comerciale) ea putea reprezenta un plasament de capital, într-o perioadă cînd se părea că nu există domenii ale investițiilor sigure. Arnold și Richter la Dresda, Thannhauser la München, Miethke la Viena și, mai presus de toți, Paul Cassirer care și-a deschis galeria de la Ber-

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 63.

lin în 1898 cu o expoziţie a lui Liebermann, Degas şi a sculptorului belgian Constantin Meunier, autor al unor compoziţii inspirate din viaţa proletarilor şi a ţăranilor, au consolidat această mentalitate. Marea expoziţie Van Gogh, din 1908, de la galeria Cassirer a fost, neîndoielnic, unul dintre evenimentele cele mai de seamă ale vieţii artistice berlineze de la începutul secolului şi cea mai cuprinzătoare prezentare a picturii nefericitului olandez, în afara graniţelor Franţei, în epoca de dinaintea celui dintîi război mondial.

Nu e lipsită, cred, de semnificaţie nici împrejurarea că primul admirator şi protector al lui Picasso şi al cubiştilor, Daniel-Henry Kahnweiler, era de origine germană ; galeria lui de la Paris, inaugurată în 1907, a reprezentat una dintre cele mai active forme de promovare a artei moderne şi într-o vreme în care marele oraş de pe malurile Senei era un centru ce iradia atît de puternic asupra întregii Europe, e greu de găsit o altă galerie de artă unde membrii grupărilor de avangardă să fi fost primiţi cu atîta înţelegere, cu atîta încredere în viitorul artei apărate de ei. Kahnweiler a contribuit (deşi, fireşte, nu într-o măsură atît de hotărîtoare) la lansarea tinerei picturi şi în Germania : articolele (semnate Daniel Henry), comentariile referitoare la evenimentele artistice pariziene au apărut, ani de-a rîndul, în revistele de la răsărit de Rin, familiarizînd publicul — şi, se înţelege, în primul rînd pe artiştii germani — cu problemele noii arte.

În primii ani ai deceniului al 10-lea al secolului trecut, un tînăr inginer — Julius Meier-Graefe —, absolvent al Şcolii superioare de mine de la Liège, s-a stabilit la Berlin. Aşa cum s-a dovedit, acest descendent al unei familii înstărite nu a simţit o vocaţie deosebită pentru profesia aleasă la îndemnul autoritar al părinţilor ; simţul practic al familiei se pierduse cu totul la tînărul admirator al artei moderne care, în loc să se dedice profitabilei meserii studiate în Belgia, a cercetat sursele picturii contemporane şi a contribuit la redactarea, în 1894, a celei dintîi monografii despre Edvard Munch. A întemeiat revista *Pan*, în jurul căreia s-au grupat cîţiva scriitori a căror trăsătură comună era nonconformismul, violentul protest împotriva edulcorării realităţii tragice a destinului într-o lume ostilă.

Printre prietenii literari ai lui Meier-Graefe se numărau Strindberg, romancierul polonez Stanislaw Przybyszewski [1], poeţii Richard

[1] „Przybyszewski (1868—1927) ar putea fi numit naşul expresionismului polonez, deşi copilul a fost botezat după ce crescuse mare“ (Jan Josef Lipski : *Expressionism in Poland*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 302). Scriitorul polonez e autorul monografiei despre Munch la care a colaborat Meier-Graefe.

Dehmel și Otto Julius Bierbaum, autori ai unor versuri ce prevesteau întunecatul amurg al lumii burgheze. În 1896, însă, Meier-Graefe se afla la Paris unde lucra pentru un studio care apăra ideile mișcării *Art Nouveau* ; studiile sale consacrate unor artiști contemporani sau unor precursori ai picturii moderne sînt privite și astăzi ca fondatoare ale unei tradiții exegetice în domenii îndeajuns de diverse : *Felix Valloton* (1898), *Manet și impresionismul* (1902), *Hogarth* (1907), *Hans von Marées* (1909-10 — un artist considerat cîteodată extrem de important pentru evoluția expresionismului, deși mulți critici au impresia că argumentele unei asemenea filiații lipsesc) și, mai ales, remarcabila lui *Istorie a artei moderne*, a cărei primă ediție a apărut în 1903.

Și Karl Ernst Osthaus moștenise o mare avere de la bunicul său, un industriaș bogat din Renania. Tînărul moștenitor a hotărît să nu mai investească banii astfel obținuți într-o întreprindere de felul aceleia care adusese prosperitatea familiei : și, probabil fără să stîrnească entuziasmul rudelor, s-a hotărît să întemeieze un muzeu de artă modernă în micul oraș industrial Hagen. L-a invitat pe belgianul Henry van de Velde, unul dintre cei mai celebri arhitecți ai vremii, să proiecteze clădirea și, în 1902, muzeul, al cărui nume evoca straniu lumea legendelor nordice, *Folkwang*, și-a deschis porțile. Nu încape îndoială că Osthaus trecea drept un extravagant cînd, în 1903, cumpăra o pînză de Gauguin cu 4 500 de franci francezi — sumă exorbitantă pe atunci chiar și pentru achiziția unui tablou al unui maestru recunoscut, cu atît mai mult pentru o lucrare a unui artist aproape necunoscut (și, desigur, greu încă de înțeles) în Germania. Cu ajutorul lui Christian Rohlfs (un pictor mai vîrstnic, autor al unor opere ce fuseseră primite fără prea multă admirație de critica timpului), Osthaus a completat destul de repede colecția muzeului, cumpărînd picturi ale lui Renoir, Gauguin, Van Gogh, Daumier, Matisse, Munch, Van Dongen, ale elvețianului Hodler, sculpturi de Rodin — nume care, în cea mai mare parte, nu puteau fi găsite în cataloagele nici unui muzeu din lume în acea epocă. În 1906, entuziastul colecționar îl vizita pe Cézanne la Aix și-i cumpăra două tablouri, cele dintîi care au intrat în vreo colecție muzeistică.

Tot în 1902, contele Harry Kessler — un alt prieten al tinerei arte —, membru fondator al colegiului redacțional al influentei reviste *Pan*, colecționar al picturilor semnate de postimpresioniști și de artiștii din grupul *Nabis*, a devenit director al muzeului de la Weimar. Înrudit cu șambelanul marelui-duce, contele Kessler a devenit și un fel de consilier artistic al Curții din Weimar. Și-a folosit această „ocultă putere", invidiată de reprezentanții orientărilor conservatoare, pentru a obține numirea lui Van de Velde în postul de „supra-

veghetor general al arhitecturii" de pe întregul teritoriu al ducatului ; curînd, belgianul a primit însărcinarea organizării unei noi Școli de artă, ale cărei clădiri — proiectate de el — vor adăposti ceva mai tîrziu Bauhausul.

Kessler a organizat expoziții ale lui Monet, ale neoimpresioniștilor, ale lui Rodin și Gauguin. Și, inițiativă rareori reluată chiar și mai tîrziu, expoziții ale artei cărții, ilustrată cu volume proiectate de William Morris, Walter Crane, Cobden-Sanderson. În 1904 l-a invitat pe Munch și Weimarul va deveni, pentru o bună bucată de vreme, principala reședință germană a artistului norvegian.

Din nefericire, s-a dovedit că puterea de înțelegere artistică a marelui-duce a fost supraapreciată de Kessler : Rodin a dăruit muzeului desenul unui nud, însoțindu-l cu dedicația „Omagiul respectuos al lui Aug. Rodin marelui-duce de Weimar". Suveranul, care voia să apară ca un protector al artelor, s-a simțit jignit ; l-a învinuit pe artistul francez că a comis o crimă de *lèse-majesté* și rezultatul acestui răsunător scandal a fost demisia forțată a lui Kessler și, odată cu aceasta, crearea unei situații extrem de dificile pentru Van de Velde și școala lui. Aristocraticul Mecena a demonstrat, astfel, că orgoliul capului încoronat și pudibondul conservatorism erau mai puternice decît dragostea lui pentru artă. „Nu aceasta e calea pe care trebuie s-o străbată tînăra cultură pentru a se putea impune : suveranii nu-și pot depăși condiția" [1] — constata cu amărăciune Kessler.

Revistele ilustrate au contribuit, într-o măsură mult mai însemnată decît au crezut chiar și editorii lor, la întemeierea unei tradiții a nonconformismului artistic. Modelul era împrumutat din Franța ; dar publicațiile germane aveau o orientare militantă mult mai fermă, ideile colaboratorilor lor conturau o atitudine artistică mai clară. Revistei *Pan*, fondată de Meier-Graefe și de Kessler, în paginile căreia se tipăreau acidele versuri ale lui Bierbaum, i-au urmat în 1896 două publicații müncheneze — *Jugend* și *Simplizissimus*, aceasta din urmă faimoasă pentru versurile lui Wedekind și desenele comice ale lui Th. Th. Heine, Bruno Paul și Olaf Gulbransson. Comentariile grafice ale desenatorilor de la *Simplizissimus* — și-au dobîndit o largă popularitate în întreaga Europă antebelică : revistele de atitudine democratică din România și-au însușit, și ele, în unele cazuri, sugestiile graficii publicate de revista müncheneză și, sub semnătura unor artiști de prestigiu — de exemplu, Iser — au tipărit mușcătoare satire ale politicianismului burghez, lapidare glosări pe marginea evenimentelor dintr-o epocă agitată.

[1] Cf. Dennis Sharp : *Modern Architecture and Expressionism*, New York, 1967, p. 49.

Au urmat, în 1898, *Das Narrenschiff* şi, în 1899, *Die Insel* (printre colaboratorii căreia îl regăsim pe Bierbaum). Un fenomen deosebit de interesant e acela al influenţei exercitate de tinerele reviste asupra unor publicaţii mai vîrstnice, precum *Ulk* din Berlin şi *Fliegende Blätter* din München. Activitatea tuturor acestor reviste a dus nu numai la popularizarea unor artişti francezi (îndeosebi a lui Vallotton şi a lui Toulouse-Lautrec), ci şi la cunoaşterea unor scriitori şi graficieni germani din tînăra generaţie, militanţi pentru un ideal uman generos, opus filistinismului burghez. Stilul specific al graficii promovate de ele, cu linia ei uşor tremurată, cu suprafeţe net delimitate — ca în arta fauvilor — şi cu exagerarea perspectivei şi a stenografierii formelor, va putea fi recunoscut în desenul unor tineri formaţi sub influenţa acestei viziuni : Jules Pascin, Rudolf Grossmann şi George Grosz. Profilul artistic al lui Käthe Kollwitz şi al lui Ernst Barlach nu poate fi desluşit limpede fără a lua în consideraţie colaborarea lor la aceste reviste, încă dinainte de 1910. Grafica militantă românească, mai ales în primii ani de după război, va reflecta într-un chip specific, care va integra şi tradiţiile desenului politic din ţara noastră din secolul trecut, orientarea antiburgheză a tinerei prese germane.

Un caz semnificativ e acela al germano-americanului Lyonel Feininger : după ce vreme de aproape zece ani a publicat caricaturi cu subiect politic şi social în revistele berlineze, a lucrat — între 1906 şi 1908 — pentru parizianul *Le Témoin*, şi apoi a creat la cotidianul *Chicago Tribune* benzile ilustrate *The Kin-der-Kids* şi *Wee Willie Winkie's World*. Succesul acestor desene a determinat însuşirea de către graficienii francezi şi, mai cu seamă, americani a sugestiilor ce proveneau din direcţia recentă a graficii nonconformiste germane. Feininger a fost, în anii în care estetica expresionismului se definea treptat, unul din agenţii ce au contribuit la pregătirea terenului prielnic internaţionalizării fenomenului.

Aceasta era atmosfera culturii germane cînd s-au constituit cele dintii grupări cărora istoria artei le va da numele de expresioniste. În 1905, patru studenţi în arhitectură din Dresda au format o asociaţie şi i-au dat un nume ce avea să-şi păstreze de-a lungul deceniilor semnificaţia de deschidere a perspectivei către o artă a înnoirilor : *Die Brücke — Puntea*. Cei patru tineri erau : Ernst Lüdwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel şi Karl Schmidt-Rottluff. Cel mai vîrstnic, Kirchner, avea 25 de ani, cel mai tînăr, Schmidt-Rottluff, abia împlinise 21.

Kirchner şi Bleyl studiau arhitectura din 1901, la Technische Hochschule — celebra instituţie de învăţămînt politehnic din Dresda — unde se cunoscuseră în 1902. Au început să deseneze şi să

picteze împreună, fără să-şi fi propus să urmeze un program artistic cît de cît conturat. Bleyl (care mai tîrziu se va dedica arhitecturii şi va renunţa la orice preocupare de pictor) îşi va aminti de anii prieteniei sale cu Kirchner : „Ne-am împrietenit şi, luptînd pentru aceleaşi idealuri, am întemeiat repede o prietenie profundă. Eram tot timpul împreună, la Hochschule, în camerele noastre studenţeşti, plimbîndu-ne seara prin Grosser Garten din Dresda. Aveam întotdeauna cu noi un creion şi o bucată de hîrtie“ [1].

Heckel şi Schmidt-Rottluff s-au întîlnit, tot prin 1902, încă de pe cînd erau elevi la Chemnitz, încîntătorul oraş baroc de lîngă Dresda. S-au cunoscut la şedinţele unei societăţi literare ; în afara dragostei pentru poezie, ei împărtăşeau o juvenilă pasiune pentru pictură. Au început să lucreze împreună, mai degrabă intuind decît studiind metodic legile fundamentale ale artei. În 1904, Heckel a plecat la Dresda să studieze arhitectura ; i-a întîlnit aici pe Kirchner şi pe Bleyl, prieteni ai fratelui său mai mare. La scurt timp după aceea, a venit la Dresda şi Schmidt-Rottluff care, vreme de două semestre a studiat arhitectura, asemenea prietenului său. Peste mai mulţi ani, profesorul celor patru tineri, Fritz Schumacher (căruia şcoala din Dresda îi datora modernizarea metodelor de studiere a desenului), îşi va aminti de studenţii săi : „Temperamentul neliniştit, necontenitele căutări ale unui adevăr adînc şi clar, pe care toţi profesorii de arhitectură le recunoşteau la elevii lor, i-au caracterizat în permanenţă pe cei de la *Puntea*. Kirchner, ca să încep cu el, adoptase rolul unui personaj învăluit într-o tăcere amară, iar Heckel — pe acela al unei pasiuni ardente. Nu îi e uşor unui profesor să-şi dea seama cît de departe poate îngădui să ajungă o asemenea nelinişte critică, atîta vreme cît ea e adesea însoţită de însuşiri intelectuale şi de absenţa unei priceperi practice, creatoare. De aceea, am fost foarte bucuros cînd am putut să-i îndrum pe aceşti studenţi răzvrătiţi, pe drumul unei tehnici pur naturaliste a desenului. Aceasta n-a durat, totuşi, prea mult ; totul a luat sfîrşit pe neaşteptate. Îmi aduc aminte momentul cînd Heckel, care se apucase să deseneze în alb şi negru o plantă, în stilul unei gravuri în lemn, n-a mai vrut să migălească la desenul mişcătoarei ţesături a frunzelor şi a aşternut pe hîrtie ceva care semăna pe departe cu forma obiectului. Cînd i-am criticat desenul pentru neglijenţă, a invocat dreptul de a stiliza formele. I-am spus că, înainte de a stiliza, oricine are obligaţia să deseneze corect şi m-am referit la desenele lui William Nicholson şi ale altora care lucrau într-o manieră asemănătoare în alb şi negru, în stil de afiş, folosit de mine însumi în scopul de-

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 23.

monstrării că totul se baza pe un studiu exact al formelor. Nu l-am convins. Mi-a spus că singurul lucru important care-l preocupa era să obțină *o expresie totală*" [1].

Kirchner și Bleyl și-au luat diploma de arhitect în 1905 și s-au dedicat cu totul picturii ; Heckel și Schmidt-Rottluff nu și-au mai continuat studiile de arhitectură și i-au urmat pe mai vîrstnicii lor prieteni. Nu s-ar putea spune că zilele petrecute la Technische Hochschule i-au deprins cu disciplina studiului, că în opera lor de început s-ar observa consecințele trecerii printr-o școală politehnică de prestigiul aceleia de la Dresda ; mai curînd, ei lucrau sub impulsul intuiției. Stăteau împreună ceasuri în șir în fața pînzelor din celebra *Gemäldegalerie* a Dresdei ; și, oricît de hotărîtă era tendința tinerilor artiști germani de a se desprinde de tradiția picturii mai vechi nu se poate să nu medităm la împrejurarea că primele centre importante ale expresionismului s-au constituit în două orașe a căror faimă culturală era sporită de existența unor mari muzee : *Gemäldegalerie* la Dresda și *Neue Pinakothek* la München.

La o altă instituție artistică a Dresdei, *Kupferstichkabinett* — Cabinetul de gravură —, cei patru prieteni mergeau, de asemenea, foarte adesea. Directorul Cabinetului, Max Lehrs, începuse — înainte ca obiceiul să fi fost adoptat la alte galerii de gravură din Europa — să expună noile achiziții de artă modernă. În 1900, de exemplu, organizase o expoziție cu litografiile lui Toulouse-Lautrec, una dintre primele manifestări care revelaseră originalitatea graficii unui artist atît de greșit înțeles pe atunci.

Tinerii artiști au putut vedea și colecția de gravuri a regelui Saxoniei, Frederick Augustus al II-lea, prezentată pentru întîia dată într-o expoziție publică pe terasa palatului Brühl și au descoperit arta Renașterii germane, a lui Cranach, Dürer, Beham, a primitivilor italieni, a lui Rembrandt. Ceva mai tîrziu, Kirchner a avut revelația artei africane, după ce a privit îndelung sculpturile din Muzeul Etnografic de la Dresda, și le-a vorbit despre ea și celorlalți tineri prieteni ai lui. Era vremea cînd Matisse cumpăra sculpturi africane la Paris și i le arăta lui Picasso, care tocmai întîlnise arta străveche a Iberiei. Coincidența e foarte semnificativă : ea dezvăluie inevitabilitatea unui fenomen, declanșat pe timpul călătoriei lui Gauguin în Tahiti și care, acum, dobîndea deplina lui amploare.

Cele mai fertile sugestii, s-a spus, le-au venit lui Kirchner și prietenilor săi de la operele de artă expuse la galeriile particulare din Dresda. În 1905, de exemplu, galeria Arnold prezentase 50 de picturi

[1] Lothar Günther Buchheim : *Die Künstlergemeinschaft „Brücke"*, Feldafing, 1955, p. 87.

ale lui Van Gogh şi, în anul următor, 132 de pînze ale postimpresioniştilor francezi şi belgieni, printre ei Seurat, Signac, Henri-Edmond Cross, Emile Bernard, Maurice Denis, Gauguin, Vallotton. Tot în 1906, Galeria Uniunii artiştilor saxoni a expus 20 de lucrări ale lui Munch şi, peste un an, mai multe lucrări ale lui Monet, Pissarro, Sisley şi Denis, în timp ce Arnold a montat o amplă expoziţie (317 picturi şi sculpturi) a Secesiunii Vieneze, a pictorilor afiliaţi la „Künstlerhaus" şi a independenţilor din capitala Austriei ; pentru artiştii din Dresda, această cuprinzătoare manifestare a însemnat un prim contact cu pictura lui Gustav Klimt, a lui Carl Moll, a lui Wilhelm List, cei mai de seamă contestatari vienezi (grafica tinerilor austrieci era cunoscută de artiştii germani prin mijlocirea revistei editate de Secesiunea Vieneză, *Ver Sacrum*). În 1908, galeria Richter a deschis o retrospectivă Van Gogh (cu 100 de lucrări, una dintre cele mai largi selecţii de pînă atunci din pictura marelui olandez) şi, foarte curînd după aceea, o expoziţie a tinerilor Van Dongen, Vlaminck, Guérin, Friesz.

Neliniştea, spiritul polemic pe care Schumacher le observase la studenţii săi erau pricinuite de un fel de nemulţumire juvenilă faţă de tot ce înseamnă „acum şi aici". În primul rînd, pentru că lumea lui „acum şi aici" era lumea sufocantă a Germaniei wilhelmiene, a obedienţei faţă de militarismul prusac ; chiar dacă Saxonia păstra o oarecare autonomie faţă de Berlin, cultura oficială a Dresdei era îndeajuns de adînc influenţată de literatura şi arta promovate de cercurile credincioase împăratului Germaniei unificate. Kirchner, Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff au ales pictura, pentru că pe acest teritoriu îşi puteau păstra mai multă independenţă decît pe acela al arhitecturii. „Simţul acesta al orgolioasei opoziţii faţă de tot ceea ce le-ar fi putut afecta libertatea de a-şi alege singuri drumul, de a-şi păstra autenticitatea senzaţiilor, forţa şi onestitatea viziunii i-a determinat să refuze cu încăpăţînare orice instrucţie academică (deşi, cu siguranţă, uneori aceasta ar fi fost în avantajul lor). Voinţa de a se afirma, încrederea în propriile puteri, exigenţa fără compromis faţă de ei înşişi şi, în general, faţă de întreaga lume, i-a înarmat cu abilitatea de a-şi fixa propriile ţeluri şi de a respinge idealurile şi modalităţile tehnice tradiţionale. Concepţia lor artistică se clădea pe «creativitatea originală» şi nu pe însuşirea unei tehnici anume : scopul lor, credeau tuspatru, nu putea fi învăţat de la alţii" [1].

Unii istorici de artă au pus pasiunea pentru gravură a celor de la *Puntea* pe seama unei „dorinţe de a ajunge la esenţa artei, dincolo de formă şi de culoare", ceea ce făcea ca „pictura să nu fie mai

[1] Lothar Günther Buchheim, *op. cit.*, p. 72.

importantă, în mod intrinsec, pentru ei decît grafica“ [1]. Mi se pare că tinerii artiști, deloc indiferenți la ecoul rebeliunii lor, au recurs la gravură ca la un procedeu capabil să asigure difuziunea unui crez estetic tălmăcit în ritmurile angulare ale xilogravurii, adică tocmai ale acelei tehnici pe care, în *Cabinetul* condus de Lehrs, o admiraseră în interpretările maeștrilor renascentiști germani. Gravurile în placă de aramă erau prea rafinate, incizia acidului în metal prea delicată pentru temperamentul lor neliniștit, pentru energia aproape brutală pe care voiau s-o transmită în lucrări. Pictura și grafica în alb și negru se influențau necontenit, reciproc. „O năvalnică voință de a se exprima căuta mijloacele care i se potriveau cel mai bine. În această privință, artiștii de la *Puntea* au simțit și au proclamat înrudirea cu tradiția germană a secolului al XVI-lea“ [2].

Nici o altă tehnică a gravurii nu crea impresia construcției severe, a forței contrastelor, a accentului — lipsit de orice compromis — pus pe valoarea planului și liniei. Registrul xilogravurii era foarte larg, de la miniaturalele imagini ce traduceau impulsurile unei poezii intimiste, pînă la declarațiile publice, cu înțeles civic, ale pamfletului și afișului. În secolul precedent, sub înrîurirea gravurii japoneze, artiști precum Nicholson și Vallotton au restituit acestui gen artistic virtuțile decorative care vor avea un efect decisiv asupra stilului decorativ al curentului *Art Nouveau*. Dar cele dintîi împliniri convingătoare le-au aparținut lui Gauguin și lui Munch care au explorat potențialul expresiei grafice a xilogravurii pentru sporirea forței plastice a picturii.

Procedeul a atins cel mai înalt grad al justificării artistice la începutul secolului al XX-lea, în creația grupului *Puntea*. Soluțiile pe care le oferea lui Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff erau interpretate de ei ca niște mijloace formale mai directe de exprimare a esenței *unui subiect* și, ca urmare, ei au apelat la gravura în lemn cu profunda convingere că ea va conduce la statornicirea unor forme majore de artă în Germania. Kirchner era conștient de semnificația graficii pentru propria artă și pentru aceea a prietenilor lui : „Impulsul care-l poartă pe artist spre arta gravurii e, probabil, o parte a efortului de a capta natura unică și indefinită a unui desen într-o formă fixă și durabilă. Un alt aspect e acela că manipularea *tehnică* a imaginii exersează energiile artistului care nu are nevoie de ele în arta mult mai puțin încordată a desenului și a picturii. Procesul *mecanic* al tiparului dă unitate etapelor separate ale unei lucrări. Operația de elaborare a unei forme adecvate operei de artă poate fi

[1] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 26.

prelungită fără nici un fel de risc, atît cît vrea artistul. Să te întorci la o lucrare timp de săptămîni și chiar luni, iată o tentație dintre cele mai mari, al cărei rezultat e dobîndirea supremei expresivități, a desăvîrșirii formei, fără ca placa să-și piardă nimic din prospețime. Atracția misterioasă ce înconjura invenția tiparului în Evul Mediu e încă simțită de oricine dacă ia gravura ca pe un lucru serios și parcurge fiecare etapă a drumului acestuia lung și anevoios, modelînd treptat formele cu propriile sale mîini"[1].

La început, s-a părut că activitatea tînărului grup nu-i mai preocupa pe ceilalți artiști din Dresda : în ciuda expozițiilor moderne care se succedau necontenit la cele mai de seamă galerii, orașul își păstra netulburată liniștea și nu dovedea a-i fi remarcat în vreun fel pe cei de la *Puntea*. Ceea ce, pentru o vreme, nu i-a tulburat prea mult pe Kirchner și pe prietenii lui : erau lăsați astfel să lucreze fără ca alții să intervină în munca lor înverșunată. Nu se socoteau încă pregătiți întru totul să răstoarne tradițiile împotriva cărora porniseră la luptă. Peste mai mulți ani, în 1923, Kirchner își va aminti de acele zile, notîndu-și în jurnal : „Era un noroc că grupul nostru era alcătuit din oameni plini de ingenuitate, al căror talent și temperament, chiar și în contextul relațiilor umane, nu le lăsau altă alegere decît profesia de artist : modul lor de viață, munca lor — ciudate în ochii celor din jur — nu aveau neapărat intenția *să-l epateze pe burghez*, ci, pur și simplu, erau rodul unei pasiuni naive și curate de a crea din artă și din viață o uniune armonioasă. Și faptul acesta, mai mult decît oricare altul, a fost cel care a avut o influență uriașă asupra formelor artei de astăzi. Neînțeleasă în cea mai mare măsură, deformată cu totul : pentru noi, voința modela forma și-i dădea sens, în vreme ce astăzi, forme bizare sînt lipite de idei banale, ca un joben pe capul unei vaci !

Modul în care s-a dezvoltat acest aspect al împrejurărilor vieții noastre cotidiene, de la pictura celui dintîi tavan în cel dintîi atelier din Dresda, la armonia totală a încăperilor din fiecare atelier al nostru de la Berlin, a fost acela al unui drum necontenit ascendent, logic, care a fost parcurs concomitent cu dezvoltarea noastră artistică în pictură, gravură și sculptură. Primul vas de flori pe care l-am sculptat noi înșine, pentru că nu găseam nici unul pe placul nostru în prăvăliile orașului, a introdus forma plastică în bidimensionalitatea picturii și, în felul acesta, forma care exprima personalitatea noastră a fost plăsmuită pînă la cea din urmă trăsătură, indiferent de tehnica la care făceam apel. Dragostea artistului pentru fata care-i era tovarăș și ajutor s-a revărsat asupra chipului sculptat care a do-

[1] Cf. Will Grohmann : *Ernst Ludwig Kirchner*, Londra, 1961, p. 21.

bîndit o reală noblețe în pictură prin raportarea lui la obiectele înconjurătoare și, la rîndul lui, a scos în evidență forma individuală a scaunelor și a meselor, împrumutînd-o din gesturile modelului uman. Acesta era sistemul nostru de creație. Acesta era modul în care *Puntea* privea arta.

Dăruirea aceasta totală strălucea în ochiul lui Erich Heckel în ziua cînd a venit pentru prima dată în atelierul meu, să deseneze nuduri și a urcat scările declamînd din *Zarathustra* ; cîteva luni mai tîrziu, am văzut aceeași lumină strălucind în ochii lui Schmidt-Rottluff cînd a venit la noi, căutînd — ca și mine — libertatea în munca artistică liberă. Și cel dintîi lucru, cel mai important dintre toate, era desenul liber după trupul uman liber, bucurîndu-se de libertatea naturii. El a apărut pentru prima dată în atelierul lui Kirchner, numai pentru că acolo nimeni nu simțea nici un fel de constrîngere. Desenam și pictam. Sute de desene în fiecare zi, cu pauze pentru conversații și glume : atunci, artiștii și modelele se întîlneau în fața șevaletelor și stăteau de vorbă. Toate întîlnirile noastre zilnice de atunci ni s-au fixat astfel în memorie. Atelierul a devenit căminul celor pe care-i desenam : ei învățau de la artiști și pictorii învățau de la ei. Picturile captau viața imediată, abundentă" [1].

Se recunosc, de fapt, aici, nu numai principiile fundamentale ale *Punții*, ci — într-o măsură — cele ale tuturor grupărilor constituite în primii ani ai expresionismului. Desigur, „pasiunea naivă și curată de a crea din artă și din viață o uniune armonioasă" nu poate defini numai opera acestei mișcări ; ea e condiția primordială a oricărei creații care își propune să cuprindă adevărurile cele mai adînci ale experienței umane. Dar ea nu-și dezvăluie sensul deplin decît în antiteză cu tendințele artei oficiale a vremii, o artă care-și stabilea modele abstracte, goale de orice conținut real, frumoase și reci. Întoarcerea spre viață, spre frenezia contopirii cu natura conținea un înțeles polemic ; dar, în același timp, ea răspundea unei nevoi care nu putea fi confundată — preciza Kirchner — cu dorința de a epata spiritul burghez. Pictura era interpretată ca o modalitate de a dobîndi *totalitatea*, comuniunea supremă dintre om și natură. Peste cîțiva ani, căutînd — patetic — căile împlinirii aceluiași țel al desăvîrșitei uniri a omului cu toate cîte-l înconjoară, Joyce va folosi cuvîntul *epifanie*. Artiștii de la *Puntea* credeau în puterea picturii lor, de a întrupa în formă materială sentimentul ce dădea sens existenței fiecăruia dintre componenții tinerei grupări : intensa trăire lăuntrică a pictorului se revărsa asupra obiectelor din preajmă și le modela, supunîndu-le și făcîndu-le să-și împrumute înțelesurile

[1] Cf. *ibid.*, pp. 30—31.

de la „gesturile modelului uman". Arta devenea stare de spirit, patimă în stare să prefacă în făpturi vii lucrurile ce-l înconjoară pe artist.

O asemenea convingere putea să recepteze în chipul cel mai firesc teoria *empathiei* a lui Worringer.

Heckel închiriase un atelier pe Berliner Strasse, în cartierul muncitoresc al Dresdei ; „viața imediată, abundentă" pe care aspirau s-o capteze picturile celor patru prieteni se afla pretutindeni, în jurul lor. Aici a fost redactat programul *Punții* pe care, în 1906, Kirchner l-a gravat pe o placă de lemn și l-a multiplicat ; formulările lui au fost considerate de critica de artă de mai tîrziu că folosesc „termeni generali, convenționali" și că „de fapt, nu spun prea mult". Cred că Wolf-Dieter Dube are dreptate cînd observă : „*Puntea* se constituia într-o grupare separată de alte asociații artistice, se socotea o adevărată unitate de luptă, astfel încît incitantul ei program diferea fundamental de manifestările altora" [1]. Pentru prima dată în istoria asociațiilor artistice, publicul era judecat ca un egal al pictorilor ; ideea poate interesa, desigur, și sociologia artei. Programul tinerilor artiști proclama încrederea, deopotrivă, în „noua generație, atît a celor care creează, cît și a celor care se bucură de artă". Artiștii nu aveau, astfel, dreptul să alcătuiască un fel de aristocratice „celule" închise, ci trebuiau să-și asume îndatorirea de a acționa asupra conștiinței publice, formînd grupuri în care să fie incluși și iubitorii artei. Cei de la *Puntea* invitau, deci, „pe toți cei ce se preocupă de soarta artei" să devină ceea ce numeau ei *membri pasivi*. Pentru o cotizație anuală de 12 mărci, acești membri (dintre care unii au fost extrem de activi în promovarea ideii că orice formă de artă poate și trebuie să fie înțeleasă) primeau periodic un fel de dare de seamă asupra activității grupului, însoțită de o mapă de gravuri (aceste *Brücke-Mappen* aveau să devină celebre și colecționarii de mai tîrziu le vor căuta, ca să-și sporească prestigiul propriilor colecții). Multe muzee dintre cele mai de seamă ale lumii își vor însuși acest sistem de atragere spre artă a largului public, sistem care s-a născut într-un modest atelier de pe Berliner Strasse din Dresda (în primul an, 63 de membri au fost recrutați astfel).

Artiștii *Punții* priveau reproducerea în tiraje mari de gravură a propriei opere ca pe un mijloc eficace de a ajunge la public. Ideea îl atrăgea îndeosebi pe Heckel, care interpreta tiparul ca pe o posibilitate de „diseminare a artei pe un front larg", așa încît multe gravuri ale sale au fost reproduse într-un mare număr de exemplare. Kirchner, în schimb, nu lăsa aproape niciodată în seama atelierelor

[1] *Op. cit.*, p. 29.

de gravură sarcina multiplicării desenelor lui : le lucra singur și fiecare exemplar își păstra, în felul acesta, un puternic caracter individual. Paradoxal, teoreticianul raporturilor necesare dintre artist și public se declara „cu totul neinteresat de difuzarea pe scară largă a gravurilor lui“ [1] și, la fel, Schmidt-Rottluff a refuzat întotdeauna să-și autentifice orice exemplar care nu-i purta semnătura.

Tinerii artiști nu au ajuns „să se contamineze unul de la altul într-o asemenea măsură încît să-și piardă cu totul personalitatea“ [2]. În fiecare vară, vrînd „să cîștige o experiență individuală și să asimileze înfățișările lumii dintr-o perspectivă proprie“, membrii *Punții* se despărțeau ; toamna, grupul se reunea și discuta lucrurile realizate în vacanță. Max Pechstein, absolvent al Școlii de artă din Dresda, afiliat la gruparea lui Kirchner în 1906, își va aminti de una din aceste vacanțe, cea din 1910 : „Cînd ne-am întîlnit la Berlin, am hotărît cu Heckel și cu Kirchner să mergem să lucrăm împreună pe malul lacurilor de la Moritzburg, de lîngă Dresda. Cunoșteam cu toții, de multă vreme, regiunea și știam că vom putea picta în toată libertatea nuduri în plină natură. Cînd am sosit la Dresda și m-am dus la vechiul atelier din Friedrichstadt, știut de mine de mult, am putut stabili detaliile planului.

A trebuit să găsim două sau trei persoane care nu erau modele profesioniste și puteau, deci, să pozeze pentru noi fără să cadă în rutina atelierului. M-am gîndit la vechiul meu prieten, portarul Academiei de Artă (îmi aduc minte că-l chema Rasch), și el ne-a dat o idee excelentă : mai mult decît atîta, știa pe cineva care ar fi putut să pozeze și s-a dovedit astfel un prieten admirabil, așa cum sînt prietenii întîlniți la nevoie. Ne-a trimis la soția și la cele două fiice ale unui artist mort de curînd. I-am explicat doamnei că urmăream un scop artistic foarte serios. Ea ne-a vizitat la atelierul din Friedrichstadt și, cum atmosfera de acolo îi era familiară, a acceptat ca fetele ei să meargă cu noi la Moritzburg. Am avut noroc și cu vremea : nici măcar o zi ploioasă. Din cînd în cînd, la Moritzburg se ținea un tîrg de cai. Am înfățișat într-o pictură și în mai multe desene, mulțimea îmbulzindu-se în jurul trupurilor strălucitoare ale cailor.

În celelalte zile plecam dis-de-dimineață, încărcați cu șevaletele, urmați de modelele care duceau pungi pline cu de-ale gurii. Trăiam în desăvîrșită armonie, lucram și înotam în lac. Dacă aveam nevoie de un model masculin să ia locul fetelor, unul dintre noi făcea asta cu deplină naturalețe. Mama fetelor își făcea apariția adesea, asemenea unei găini mereu grijulii ca nu cumva bobocii de rață pe

[1] Will Grohmann, *op. cit.*, p. 39.
[2] *Ibid.*, p. 32.

care-i clocise să fi pățit ceva rău în zbenguiala lor pe undele eleșteului vieții. De fiecare dată se întorcea la Dresda cu inima ușoară, extrem de impresionată de munca noastră. Toți lucram cu spor și făcusem multe desene și picturi" [1].

Impresiile erau repede transcrise în carnetele de schițe sau incizate în plăcile de aramă, în tehnica numită „pointe-sèche" [2]. De la un timp încolo, artiștii au început să acorde importanță și acuarelei și nu după multă vreme, au devenit foarte productivi și în această tehnică, prin excelență spontană, menită să surprindă în culoare gesturile naturale ale oamenilor mișcîndu-se în peisaj. Cînd subiectul era transpus în pictură sau în gravură, proporțiile notate în schițe — fie ele desene, *pointe-sèche* sau acuarele — erau păstrate întocmai în opera finită.

Poate surprinde, fără îndoială, prezența tot mai frecventă în creația grupului a scenelor de circ și de music-hall. Teoretizînd necesitatea „cufundării în natură", artiștii *Punții* se întorceau spre acele teme care păreau a se opune cu totul noțiunii de autenticitate conținută în peisajele cu figuri care se mișcă, ingenui, în deplină libertate.

N-am găsit, în paginile scrise de pictorii din Dresda, vreo mențiune — cît de cît relevantă — a numelui lui Ensor [3]. Dar e foarte posibil ca arta belgianului (căruia, în 1899, o revistă pariziană îi consacrase un număr întreg, iar în 1908 Verhaeren îi închinase un admirabil text poematic în prefața celui dintîi album menit să-i prezinte creația) să le fi fost bine cunoscută. În orice caz, se știe că în 1907, Klee — care s-a apropiat pentru o vreme de expresionism — a descoperit cu un strigăt entuziast desenele lui Ensor („așa ceva trebuia neapărat să existe !") și că, în lucrările din 1909 ale lui Nolde — și el membru, după 1906, al *Punții* —, se vădea o clară influență ensoriană [4]. Artistul belgian interpreta lumea ca pe un necontenit carnaval, tragic alai de măști sub care oamenii din juru-i își ascundeau adevărata față. Întregul univers uman era interpretat ca o realitate ostilă, pictorul — însingurat și hăituit — credea că masca era aceea care descoperea, de fapt, sufletul individului.

Pictorii de la *Puntea* nu confereau temei circului semnificațiile tragice ale „măștii" lui Ensor : ei îl înțelegeau ca pe „o manifestare

[1] Cf. Peter Selz, *op. cit.*, p. 83.

[2] Spre deosebire de *acva forte*, unde placa e acoperită cu un strat de ceară în care artistul desenează și acidul atacă metalul pe urma șănțulețelor săpate în ceară, în *pointe sèche* placa e zgîriată direct cu un fel de creion metalic foarte ascuțit și dur.

[3] Deși în timpul primului război mondial, Heckel — ajuns în Belgia — l-a întîlnit, spun biografiile, pe maestrul flamand.

[4] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 33.

a vieţii trăite cu maximum de intensitate"[1]. Tema permitea, e adevărat, interpretări diverse : Tonitza va desluşi sub masca înşelătoare a clovnului mărturia unei dramatice existenţe care crispa dureros, într-un strigăt neauzit, obrazul fardat. Artiştii de la Dresda socoteau că music-hall-ul şi circul reprezintă o altă faţă a vieţii, aflată în relaţie de complementaritate cu aceea înfăţişată de natură : „naturalul şi artificialul erau moduri de depăşire a fosilizatelor atitudini burgheze, de afirmare a «noii făpturi umane»"[2]. Pentru a defini cît mai clar acest ţel al artei lor, tinerii pictori subordonau individualul generalului. Titlurile picturilor evitau orice referire la nume de persoane, chiar şi în cazul portretelor.

În concordanţă cu programul *Punţii* care proclama idealul adunării laolaltă a tuturor celor ce împărtăşeau ideile grupului (în primul rînd, se înţelege, pe aceea a necesităţii înnoirii artei şi a apropierii ei de natură), fondatorii grupului din Dresda nu puteau fi de acord cu limitarea numărului de membri la acela al primilor participanţi la acţiunile *Punţii*. În 1906, un artist mai vîrstnic decît ei (împlinea 39 de ani). Emil Nolde[3], a deschis o expoziţie la galeria Arnold. Imediat după vernisaj, membrii grupului i-au trimis o invitaţie pe care o scrisese Schmidt-Rottluff : „Vom merge de-a dreptul la ţintă ; noi, grupul local de artişti numit *Puntea*, vom fi foarte onoraţi dacă vom avea prilejul să vă urăm bun-venit ca membru al grupării noastre. Fără îndoială, ştiţi la fel de puţin despre *Puntea* cît ştiam şi noi despre dumneavoastră înaintea expoziţiei de la Arnold. Unul dintre ţelurile *Punţii* este să-i atragă în rîndurile sale pe toţi artiştii revoluţionari, dornici de înnoiri : acesta e sensul numelui, *P u n t e a*. Grupul organizează mai multe expoziţii în fiecare an şi le itinerează prin Germania, astfel încît artiştii sînt scutiţi de plictiselile comerciale. Un alt scop e acela de a obţine o sală proprie de expoziţii, ideal încă neîmplinit, din lipsa banilor. Deci, dragă domnule Nolde, trageţi concluziile pe care le veţi crede de cuviinţă, dar noi sperăm că această propunere reprezintă preţuirea meritată pentru furtunile dumneavoastră de culoare. Cu adînc respect, *artiştii PUNŢII*"[4].

Nolde a fost membru al grupului timp de un an şi jumătate.

Tot în 1906, elveţianul Cuno Amiet şi finlandezul Axel Gallén-Kallela au aderat la *Puntea*. Amîndoi erau cam de vîrsta lui Nolde,

[1] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 31.
[2] *Ibid.*
[3] Pe adevăratul nume Emil Hansen, el luase drept pseudonim „numele satului natal, Nolde, o aşezare cuprinsă într-un peisaj violent şi sumbru" (Bernard S. Myers : *The German Expressionists*, New York, 1963, p. 128).
[4] Cf. Werner Haftmann, *Emil Nolde*, New York, 1959, p. 68.

amîndoi fuseseră cunoscuţi de artiştii din Dresda prin mijlocirea unor expoziţii : adeziunea lor la tînăra grupare saxonă s-a limitat la participarea la unele expoziţii ale *Punţii*.

În vara aceluiaşi an, Heckel l-a întîlnit pe Max Pechstein care îşi va aminti astfel împrejurarea : „Primisem comanda picturii unui plafon la pavilionul saxon al celei de-a treia expoziţii germane de arte şi meşteşuguri... Era o variaţie pe tema lalelelor. Dar în ziua în care urma să se deschidă expoziţia, am intrat în pavilion şi m-am îngrozit : îndrăzneţele nuanţe de roşu mă priveau posomorîte, mînjite cu gri, întunecate, coborîte la nivelul gustului convenţional. Schelele fuseseră scoase ; mă uitam fără putere la tavanul pe care-l pictasem, urîţit de intervenţiile profesorului Kreis, titularul comenzii. Îmi ieşisem cu totul din fire. Deodată, am auzit pe cineva care, stînd lîngă mine, rostea vorbe la fel de grele împotriva celui ce-mi batjocorise munca. Era Erich Heckel ; ca şi mine, lucra pentru Kreis pe vremea aceea. Ne-am descoperit cu bucurie acordul total în privinţa nevoii de libertate, a unei arte care să-şi croiască drum înainte, fără să se împiedice de convenţii. Şi aşa am aderat la *Puntea*“ [1].

În 1908, un alt tînăr, Franz Nölken, s-a alăturat grupului din Dresda ; însă, nu peste multă vreme, a plecat la Paris să studieze cu Matisse şi marile speranţe pe care părea că le îndreptăţise nu s-au confirmat.

Cînd picturile lui Nolde, ale lui Pechstein şi ale altor cîţiva artişti au fost respinse la expoziţia *Secesiunii berlineze* din 1910, ei au întemeiat *Noua Secesiune* al cărei preşedinte a fost ales Pechstein ; gruparea nou înfiinţată a organizat expoziţii comune cu cei de la *Puntea*. Unul dintre artiştii refuzaţi de *Secesiune*, Otto Mueller, a devenit în această împrejurare membru al grupului din Dresda. Era mai în vîrstă decît Kirchner şi prietenii lui : se născuse în 1874 într-un sat din munţii Saxoniei. Cînd împlinise 16 ani, fusese trimis să înveţe arta litografiei într-un atelier din Görlitz. În 1894 se înscrisese la Academia de artă din Dresda, unde a studiat timp de doi ani ; în 1896 a plecat într-o lungă călătorie prin Elveţia şi Italia, împreună cu Gerhart Hauptmann, care credea cu toată convingerea în talentul tînărului său prieten. După o oprire de un an şi jumătate la München — unde nu reuşise să se împace cu atmosfera artistică a oraşului, prea puternic dominată, după părerea lui, de conservatorismul academist —, s-a întors la Dresda, unde a stat pînă în 1908, timp în care nu a părut să fi luat în seamă activitatea *Punţii*. La Berlin, unde s-a stabilit după aceea, s-a împrietenit cu sculptorul Wilhelm Lehm-

[1] Cf. Lothar Günther Buchheim, *op. cit.*, p. 41.

bruck, prietenie decisivă — socotesc biografii pictorului [1] — pentru însușirea unor idei ce aveau să-i înlesnească apropierea de expresionism.

Peste un an, *Puntea* îl va primi și pe praghezul Bohumil Kubišta, dar „contactul său cu gruparea din Dresda nu va deveni niciodată deosebit de strîns" [2]. E foarte adevărat că realizările artistice ale grupului, tendința de a contura un stil caracteristic sînt limitate la operele membrilor săi ce lucrau constant împreună ; dar eforturile de a atrage artiști din alte orașe germane sau de peste hotare merită toată atenția comentatorului. În 1908, de pildă, Kees van Dongen, unul dintre cei mai reprezentativi pictori fauvi, a fost invitat să expună împreună cu membrii *Punții* : nevoia de a unifica tot ce ei socoteau că reprezintă „forțele progresiste ale artei" prevala asupra criteriilor stilistice și ale meritelor artistice individuale.

Deși *Puntea* a continuat să se prezinte ca o grupare determinată de un program comun de acțiune și după 1911, cei șase ani ai activității comune nu condusese la estomparea caracteristicilor personale. Dimpotrivă, la începutul deceniului al doilea, artiștii se înfățișau ca niște individualități distincte, unite doar prin idealuri generale, prin dorința de înnoire a artei, de apropiere a ei de existența umană și, în consecință, prin opoziția deznădăjduită față de războiul ale cărui semne se deslușeau în atmosfera Europei din acei ani. Dar reacțiile lor față de situația artistică și, mai ales de cea politică, diferea. Kirchner înregistra amenințarea ce plutea în aerul Germaniei, picturile lui exprimau spaimele orașului pustiu, formele și culorile căpătaseră o intensitate dureroasă. Heckel căuta ordinea rațională a lucrurilor, echilibrul care ar fi putut salva umanitatea de la drama ce se pregătea și avea să-i ucidă atîția prieteni. Dintre toți, Schmidt-Rottluff a simțit cel mai acut primejdiile războiului ; lucrările lui vor reprezenta, tot mai adesea, scene ale durerii omenești, femei ce-și plîng soții și copiii asasinați : figurile umane vor înceta să reflecte doar „un mod general al naturii", așa cum ceruse el artei cu cîțiva ani mai înainte. Mueller, care descoperise „hidoșenia vieții urbane", căuta refugiul în calmele înfățișări ale naturii însuflețite (precum odinioară la renascentiștii francezi) de candoarea trupului feminin, floare carnală, de o puritate adolescentină ; el a rămas întru totul fidel idealului rostit, la începuturile ei, de *Puntea* : „proclamarea armoniei senzuale dintre viața și opera artistului". Pechstein (considerat, pe la 1914, „cel mai important reprezentant al expresionismului german", așezat, fără ezitare, alături de Picasso) se întor-

[1] Lothar Günther Buchheim, *Otto Mueller. Leben und Werk*, Feldafing, 1963, p. 65.
[2] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 33.

sese după izbucnirea războiului dintr-un voiaj în arhipelagurile Pacificului, voiaj îndelung visat. Întoarcerea fusese plină de aventuri : luat prizonier de japonezi, a evadat şi i-a trebuit un an pînă cînd, pe drumuri ocolite, temîndu-se mereu să nu cadă în mîna armatelor beligerante, să ajungă în Germania. La acea dată, nu mai era membru al *Punţii* : fusese exclus în 1912, după ce participase la o expoziţie a *Secesiunii* berlineze, repudiată de foştii săi prieteni. Dar pictura lui păstrase acea fremătătoare dorinţă de comuniune cu natura, aversiunea faţă de civilizaţia urbană — deprinse, într-o măsură însemnată, în intervalul petrecut alături de artiştii de la Dresda.

Încrederea în propriile posibilităţi de exprimare, dobîndită în anii din preajma războiului, e ilustrată de fondarea, de către Kirchner şi Pechstein, a unui institut de artă, MUIM [1] ; dar şcoala a însemnat un eşec total : credinţa, transformată aproape în dogmă, în obligaţia artistului de a se exprima pe sine fără să ţină seama de principiile estetice postulate de altcineva nu se putea împăca în vreun chip cu exigenţa instrucţiei şcolare.

Meritele *Punţii* în promovarea unei viziuni specifice a artei naţionale au fost recunoscute în cele din urmă la expoziţia din 1912 a *Uniunii artistice* din Köln, o altă grupare ce milita pentru o expresie pe potriva spiritului secolului al XX-lea. Pentru întîia oară în istoria artistică a Germaniei moderne, lucrările artiştilor aparţinînd diverselor grupări ce se constituiseră pe întinsul ţării au fost prezentate alături de cele ale şcolii de la Paris, al cărei renume se constituise de mult în Europa. Cu această ocazie, Heckel şi Kirchner au primit comanda decorării sălii centrale a expoziţiei, ceea ce — cum recunoştea cel dintîi — „i-a făcut mai cunoscuţi decît toată opera lor de pînă atunci“ [2].

Nevoia unei activităţi mai puţin legate de principiile altor grupări (pe care, de un timp încoace, fiecare dintre ei începuse a le interpreta diferit) devenise evidentă ; la început, membrii *Punţii* au încercat să i se împotrivească şi, ca primă măsură, au hotărît să se retragă din Noua Secesiune de la Berlin. După aceea, au luat iniţiativa publicării unei *Cronici a grupului artistic „Puntea“* care urma să slujească aceluiaşi scop, al unei mai riguroase definiri a propriilor idei. Textul a fost compus de Kirchner. Nou prilej de a scoate la iveală disensiunile dintre membrii grupului. Heckel va explica mai tîrziu : „Textul nu concorda cu faptele, nici după opinia lui Schmidt-Rottluff, nici după a lui Mueller, nici după a mea, şi nici nu cores-

[1] Iniţialele cuvintelor *Moderne Überschriftung im Malerei* (învăţămînt modern al picturii).
[2] Cf. Lothar Günther Buchheim, *Die KG Brücke*, 1956 p. 188.

pundea principiului nostru de a respinge, în general, orice fel de program, aşa încît ne-am decis să nu publicăm *Cronica*" [1].

În mai 1913, nişte cărţi poştale tipărite anunţau tuturor susţinătorilor *Punţii* dizolvarea grupării. Dar, punîndu-se pe seama lui Kirchner întreaga răspundere pentru acest deznodămînt, se exagerează mult. Toţi cei patru prieteni care rămăseseră credincioşi ideilor ce-i adunaseră cîndva laolaltă erau afectaţi — mai profund decît voiau să lase să se înţeleagă — de constatarea că idealul lor de prietenie nu era suficient să constituie fundamentul unei opere cu adevărat durabile.

În 1919, Kirchner era foarte categoric : „Pentru că *Puntea* nu are nici o legătură cu evoluţia mea artistică, orice menţiune referitoare la ea într-un articol consacrat operei mele e cu totul deplasată" [2]. Dar în 1926, a început să picteze o compoziţie, *Grup de artişti*, în care se înfăţişa împreună cu prietenii săi, disperat apel la reîntemeierea amiciţiei de odinioară. Şi în 1947, la 34 de ani după ruptura dintre ei, Heckel desena din memorie portretele tovarăşilor lui de la *Puntea*, mărturisindu-şi iubirea care, dincolo de orice deosebiri de idei, dincolo de orice conflicte, oricît ar fi fost ele de violente, se păstrase intactă.

În momentul dizolvării, scopurile proclamate de artiştii din Dresda la începuturile activităţii lor comune se împliniseră : ei lucraseră împreună pentru crearea unei noi arte germane. De acum încolo, drumurile lor aveau să se îndrepte spre alte orizonturi, potrivit personalităţii fiecăruia în parte.

Semnificaţiile împlinirilor *Punţii* în perspectiva artei universale moderne au fost, nu o dată controversate ; dar ele n-au putut fi contestate. E drept că, în comparaţie cu grupările de mai tîrziu, îndeosebi cu *Călăreţul albastru*, transformările preconizate de pictorii din Dresda au fost mai puţin radicale. Ei n-au înţeles atît de precis ca artiştii de la *Sturm* sau de la *Aktion* necesitatea unei expresii capabile să dea glas unor idei sociale generoase. Dar e tot atît de adevărat că, deşi stilul lor s-a format sub înrîurirea artei lui Dürer, a lui Grünewald şi Beham, ei şi-au însuşit îndeajuns sugestiile picturii lui Van Gogh, a lui Munch, a fauvilor şi a cubiştilor, într-o măsură şi acelea venind de la Ensor şi de la futurişti, pentru a surprinde realităţile sociale şi psihologice ale Germaniei moderne. Tema centrală a artei lor, prezenţa omului în natură, în peisajul urban, îi îndemna neapărat spre înregistrarea şi consemnarea modificărilor in-

[1] Cf. *ibid.*, p. 201.
[2] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 34.

tervenite în existența făpturii umane în acei ani ai neliniștii și ai dureroaselor presimțiri. Linia febrilă, culoarea ardentă, contestînd legile rigide ale unui academism încă puternic în Germania, au deschis ferestre largi spre o expresie picturală mai intensă, pe măsura evenimentelor cu care erau confruntați artiștii și, odată cu ei, o întreagă generație de tineri germani și, cum se va dovedi, nu numai ei.

Numele — pe care i-l dăduse Schmidt-Rottluff — „exprima dorința de a-i uni laolaltă pe toți adversarii individualismului secolului al XIX-lea“ [1]. Orientarea spre modelele artei primitive era urmarea unei aspirații de a redescoperi „adevărul vieții, nedeformat de modul de viață burghez“ [2]; recursul la tehnica maselor unitare de culoare, respingerea perspectivei aeriene a impresionismului, definirea formelor în contururi închise care urmăreau să surprindă dinamismul structurilor din natură își au originea în arta extraeuropeană revelată pictorilor de la *Puntea* în vizitele lor la Muzeul etnografic al orașului. Ceea ce realizase Gauguin cînd emigrase în îndepărtatele ținuturi ale Mărilor Sudului se descoperise tinerilor artiști germani fără să fi părăsit străvechiul lor burg : o atitudine lipsită de prejudecăți față de viața, atitudinea unor oameni ce voiau să se bucure de prezența copleșitoare a naturii, pentru că erau înspăimîntați de civilizația burgheză, de invazia amenințătoare a tehnicii. Nu încape îndoială că trecerea lui Nolde pe la *Puntea* a avut, din acest punct de vedere, o mare importanță. Pentru fostul profesor al Academiei de artă din St. Gall, arta primitivă era un subiect foarte serios, care nu îngăduia rezolvările superficiale, oricît de spectaculoase ar fi fost ele. Măștile exotice, sculpturile produse de-a lungul secolelor de civilizațiile extraeuropene, făpturile străvechilor mitologii nu însemnau pentru el doar simple elemente decorative : ele păstrau forța de expresie a culturilor constituite la începuturile istoriei umanității. E foarte semnificativă participarea lui Nolde la expediția etnologică organizată de guvernul german, în 1913, în Polinezia. Arta oceanică avea pentru el aceeași semnificație pe care, pentru Picasso, o avusese sculptura africană. Încă înainte de călătoria în Pacific, el combătuse cu vehemență atitudinea lui Wilhelm von Bode, directorul muzeului din Berlin, și a lui Liebermann, adversari declarați ai pătrunderii artei primitive în colecțiile muzeale. Deși încă nu îndeajuns de statornic, grupul din Dresda căuta să valorifice nu numai arta folclorică a unor teritorii „unde nu a pătruns nimicitorul zeu Mașina“ [3]

[1] Franz Roh, *German Painting in the 20-th Century*, Greenwich, Conn., 1968, p. 31.
[2] Paul Vogt, *Geschichte der deutschen Malerei im 20 Jahrhundert*, Köln, 1972, p. 83.
[3] Cf. *ibid.*, p. 82.

(cuvintele au fost rostite de Heckel), ci şi pe aceea păstrată în satele Saxoniei. În controversata *Cronică a „Punţii"*, tipărită în cele din urmă de Kirchner pe proprie cheltuială, se evocă importanţa acordată de membrii grupului operelor de artă populară germană. „Din sudul Germaniei, Kirchner adusese tehnica xilografiei pe care o înviase, stimulat de modelul vechilor gravori de la Nürnberg. După o atît de îndelungată întrerupere, arta a început să se exprime în aceste linii incizate în lemn ; cel mai tenace experimentator al unei asemenea tehnici era Heckel. În timp ce Kirchner a îmbogăţit acest procedeu folosind policromia şi încercînd să desluşească modul în care artiştii populari creaseră ritmul formelor închise, utilizînd alte materiale, precum piatra sau zincul. Schmidt-Rottluff a realizat primele litografii cu ajutorul unei pietre mai dure decît aceea pe care, în mod tradiţional, o foloseau artiştii cînd făceau apel la acest procedeu tehnic" [1].

Concomitent cu răzvrătiţii francezi, cu fauvii, pictorii *Punţii* aflau un izvor de energie a expresiei în arta primitivă.

Puntea a avut destinul micilor grupări alcătuite din personalităţi cu o individualitate foarte puternică : la început, tot aşa cum a fost cu putinţă să fie confundaţi Braque şi Picasso pe vremea cînd parcurgeau experienţa cubistă, artiştii din Dresda au promovat un stil care, în mod fatal, făcea ca operele lor să fie uneori confundate Dizolvarea grupării era, neîndoielnic, urmarea efortului de definire mai clară a personalităţii fiecărui participant la acţiunile grupului.

Multă vreme, *Puntea* a fost o ţintă a atacurilor dezlănţuite de academiile de artă, de criticii conservatori, de colecţionarii interesaţi să investească doar în valori certe, al căror model trebuia să fie recunoscut, la rîndu-i, tot ca o valoare certă. Dar, surprinzător, unul dintre comentatorii cei mai aspri ai noului stil a fost Edvard Munch : „un asemenea stil — scria el — dezvăluie lipsa de profesionalism şi nu poate fi decît de rău augur pentru artiştii ce şi-l vor lua drept model" [2]. Discipolii cubismului francez au dezaprobat, de asemenea, pictura *Punţii ;* poate pentru că ei se orientau mai ales spre formă, în vreme ce tinerii germani puneau accent pe expresie, pe gest, fără să-l ferească întotdeauna de emfază : unii investigau consecinţele analizei logice a obiectului, ceilalţi dădeau glas unei exasperante tensiuni sentimentale. „Cubismul se angajase în dezvoltarea unei viziuni plurale, multiperspectivale, derivînd din explorarea artei exotice, în timp ce artiştii germani, captînd — din aceeaşi sursă —

[1] Victór H. Miesel, *op. cit.*, pp. 15—16.
[2] Cf. Karl Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen*, Hamburg, 1967, p. 77.

un sentiment proaspăt al naturii, rămîneau integrați într-o realitate pe care voiau doar s-o simplifice expresiv" [1]. Kirchner însuși ținuse să delimiteze arta grupului de aceea a altor curente contemporane : „Fără să fie influențată de curentele de astăzi — cubism, futurism etc. —, *Puntea* militează pentru o cultură umană care e temelia însăși a artei adevărate" [2].

Dealtminteri, dintre membrii fondatori ai grupului, Kirchner avea cea mai pronunțată înclinație spre formularea tranșantă a ideilor menite să justifice tendințele artistice ale *Punții*. El a fost autorul afișelor și al gravurilor din cataloagele pentru expozițiile grupării, realizînd de cele mai multe ori și tehnoredactarea (inclusiv a cărților dedicate comentării propriei opere). Poetul Georg Heym era socotit de prietenii săi din Berlin ca „o întrupare a poeziei noi, expresioniste" [3] ; același lucru s-a spus despre Kirchner în privința operei sale de pictor. El și-a mărturisit adesea admirația și dragostea pentru Heym, îi citea versurile cu „pasionată venerație" [4] și se declara „cel mai credincios prieten" al poetului (cu toate că nu l-a întîlnit niciodată). Tînărul pictor era înzestrat cu o reală putere de pătrundere, de sesizare a esențialului și a fost unul dintre cei dintîi care au recunoscut, fără ezitare, importantele modificări ale perspectivei poetice produse de opera lui Heym, a lui Carl Sternheim sau a lui Alfred Döblin ; a pictat portretele celor mai de seamă reprezentanți ai tinerei generații de scriitori (ale unora dintre ei, din memorie sau după fotografii). Unele portrete semnate de Kirchner au devenit documente ale biografiei unor intelectuali reprezentativi pentru viața Germaniei antebelice : arhitectul Henry van de Velde, colecționarul de artă Schames din Frankfurt, psihologul Binswanger, arheologul Botho Gräf : „epoca în care a trăit Kirchner a devenit vizibilă, palpabilă grație acestor picturi cu linii ferme, aspre, cu o cromatică violentă ; ea își supraviețuiește aici, uimind și tulburînd posteritatea" [5].

În 1889, Munch scrisese o adevărată declarație de principii, care, chiar dacă nu a constituit neapărat un citat de referință pentru expresioniștii germani, a sunat ca o anticipare a credinței lor în rosturile artei : „Nu mai e posibil să pictezi interioare umplute cu figuri de bărbați care citesc și cu femei care croșetează. Dimpotrivă, trebuie

[1] Franz Roh, *op. cit.*, p. 12.
[2] Cf. *ibid.*, p. 32.
[3] Adolf Klarmann, „Expressionism in German Literature : A Retrospective of Half a Century : în *Modern Language Quarterly* XXVI (1965), p. 67.
[4] *Ibid.*
[5] Will Grohmann, *Kirchner*, p. 55.

să fie fiinţe vii, respirînd, simţind, suferind şi iubind" [1]. Dar tînărul artist norvegian uita un amănunt important : bărbaţii cufundaţi în lectură, femeile plecate deasupra broderiei puteau fi nu numai teme convenţionale ale picturii academiste : ei fuseseră şi martori ai acuzării în procesul deschis de cultura modernă împotriva gustului micburghez. Ei avuseseră predecesori celebri, mărunte personaje a căror prezenţă în teritoriul artelor stîrnise memorabile scandaluri : *Omul cu pipa*, chipurile din *Dejunul pe iarbă*, ale lui Manet, *Olympia* — la fel de puţin supusă clişeelor decorative ca şi *Doamna Bovary*. Toate proclamaseră cultul faptului real în numele unui om eliberat deopotrivă de ipocrizia burgheză şi de visul romantic al măreţiei. *Anti-Venus* se ivise în artă aproape simultan cu antieroul.

Puntea a însemnat una dintre cele mai semnificative etape ale transformării unor făpturi umile — dansatori, clovni, modele, cerşetori — din motive pitoreşti în fiinţe umane adevărate, a căror existenţă tragică se instituia în subiect al picturii, inspirînd o atitudine ce va fi convertită, tot mai clar, de artiştii anilor imediat următori războiului, în compasiune şi în revoltă. Curînd pictorii vor depăşi semnificaţiile individualului şi vor aborda drama socială dintr-o perspectivă apropiată de aceea a operei lui Zola sau Hauptmann. „Predilecţia pentru dezmoşteniţii artei — foarte diferită de cei ai lui Estéban Murillo — a fost însoţită adesea de o condamnare a orînduirii sociale" [2].

Opera artiştilor pe care pictorii de la *Puntea* îi recunoşteau drept înaintaşi nu era interpretată doar ca un model vizual ; ea devenea expresie a unui anume tip de sensibilitate, a unei concepţii filosofice şi acţiona ca un exemplu etic însuşit ca atare. Forţa acestui exemplu e demonstrată de faptul că scriitorii germani ce aparţineau generaţiei artiştilor din Dresda se refereau frecvent la creaţia lui Munch, a lui Gauguin şi, mai ales, a lui Van Gogh ca la o realitate a existenţei umane ce se cuvenea bine cunoscută. Georg Heym [3] şi Gottfried Benn [4] vorbeau cu adîncă admiraţie despre pictorul olandez şi cîteva poeme ale lor erau inspirate de subiecte ale compoziţiilor sale. Numele lui Van Gogh (împreună cu cele ale lui Cézanne şi Matisse, incluse în mod surprinzător în acest context) e menţionat şi de Worringer, într-un articol publicat în revista berlineză *Der Sturm* [5], articol în care esteticianul german rostea pentru întîia oară

[1] Wilhelm Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1957, p. 86.
[2] Paul Hadermann, *Expressionist Literature and Painting*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 114.
[3] Scrisoare către K. Wolfsohn, 2. IX. 1910.
[4] Scrisoare către Paul Zech, 2. IX. 1913.
[5] „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei", în *Der Sturm*, II (1911), no. 75, p. 597.

termenul expresionism" [1]. Däubler îl declara pe Van Gogh „cel dintîi expresionist" și îi consacra un comentariu vibrant, de o pătimașă efuziune lirică, în volumul *Der neue Standpunkt* din 1916 [2]. Și, cîțiva ani mai tîrziu, Carl Sternheim scria o schiță, *Gauguin și Van Gogh*, în care cei doi artiști erau transformați în eroi literari, bîntuiți de mari neliniști, aspirînd să creeze o artă a problemelor fundamentale ale oamenilor.

Munch era și el unul din acei artiști „transformați în personaje aproape mitice, în orice caz exemplare, ce i-au sedus în egală măsură pe scriitori și pe pictori" [3]. Däubler a închinat picturilor lui (ca și acelora ale lui Gauguin) cîteva poeme pătrunse de simțămîntul frăției între toți cei ce cred în imperativul transformării artei într-un mod de participare la existența umanității, într-o formă a comuniunii spirituale a tuturor oamenilor. Sînt aproape aceleași cuvinte pe care le va pronunța și Kokoschka, în anul în care i-a văzut decorurile comandate de Reinhardt, și cînd artistul austriac s-a declarat impresionat de „diagnosticul pus de norvegian *durerii universale*" [4].

Un exeget recent, Paul Hadermann, face o substanțială observație : „Nu încape îndoială că expresioniștii — pictorii și scriitorii în egală măsură — nu și-au ales artiștii numai pentru a-și umple propriul panteon. E foarte interesant să notăm pasiunea obsedantă pentru literatură a acestor tineri care, sub imboldul fauvilor, și-au spus la început «sălbaticii Germaniei», fără să împărtășească, însă, aversiunea față de cultură a contemporanilor futuriști sau a succesorilor dadaiști" [5]. Dimpotrivă, e cît se poate de limpede că ei năzuiau să părăsească izolarea artiștilor din generația mai veche, să risipească nimbul misterios ce încoronase creația celor din secolul trecut și să se apropie de ideile și de tendințele cele mai caracteristice ale vremii lor, pe care le priveau cu o conștiință sensibilizată de înfățișările lumii contemporane. Tot așa, Gauguin căutase prietenia poeților simboliști și Walter Crane sau William Morris investiseră mișcarea *Art Nouveau* cu o funcție socială.

Deci, nu e deloc surprinzător că un istoric de artă de talia lui Hermann Bahr definea în acești termeni arta tinerei generații din preajma primului război mondial : „Se pare că, la generația care se ridică, spiritul se afirmă din nou cu violență. Tinerii aceștia cred că

[1] Paul Hadermann, *op. cit.*, p. 115.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Cf. H. M. Wingler, *Oskar Kokoschka, The Works of the Painter*, Salzburg, 1956, p. 31.
[5] *Op. cit.*, p. 115.

omul nu este, pur şi simplu, ecoul lumii ce-l adăposteşte, ci mai curînd întruparea ei complexă şi, în orice caz, e mai puternic decît ea" [1].

Se înţelege, astfel, de ce *Puntea* nu s-a considerat niciodată o asociaţie de pictori strînşi laolaltă de un program comun, de ideile nutrite faţă de rosturile creaţiei lor, ci o adevărată *Uniune*, un „*Bund*" al cărui scop era ca membrii săi „să trăiască viaţa în comun, să-şi recunoască o misiune comună, să aibă bucurii comune", aşa cum se petrecuseră lucrurile cu artiştii germani retraşi, în 1810, la mănăstirea Sant'Isidoro, sau cu *Frăţia prerafaelită* a artiştilor englezi, în 1848. (Van Gogh visase şi el să întemeieze, împreună cu Gauguin şi Emile Bernard, un falanster artistic). O mare parte a activităţilor *Punţii* era consacrată discutării operelor literare. Cu aceeaşi înverşunare cu care respingeau pictura naturalistă, pictorii de la Dresda susţineau valorile naturalismului literar. Kirchner le citea celorlalţi scrierile lui Maupassant ; Ibsen, Strindberg, Wedekind, Hauptmann, Dostoievski „erau pur şi simplu devoraţi şi discuţiile prilejuite de lectura operelor lor durau pînă tîrziu, noaptea" [2], iar Rimbaud, Verhaeren, Whitman erau onoraţi ca nişte „profeţi ai umanităţii care va să vină" [3].

Literatura nu părea, însă, a fi înţeleasă ca o echivalenţă a artelor vizuale, ci ca un domeniu complet separat, guvernat de legi proprii ce nu ar putea fi aplicate la pictură. Răspunzînd unui chestionar trimis, în 1914, de o revistă de artă, Schmidt-Rottluff respingea ideea unui „program artistic", pe temeiul (îndelung exploatat de grupările care susţineau că arta e răspunsul intuitiv dat realităţii) că „despre artă nu se poate vorbi". „În cel mai bun caz, veţi obţine o traducere, o parafrază poetică şi aşa ceva trebuie lăsat pe seama poeţilor" [4].

Textul lui Schmidt-Rottluff mai conţine o declaraţie de principii în care se desluşeşte orientarea antiprogramatică a întregului grup : „Dacă ar fi ceva de spus despre un «program artistic», după părerea mea n-ar fi altceva decît un lucru vechi ca munţii lumii. Cu excepţia faptului că, desigur, formele artei se schimbă odată cu artiştii. Dar esenţa artei nu se schimbă niciodată. În ceea ce mă priveşte, ştiu că n-am nici un program, ci numai o inexplicabilă dorinţă de a exprima lucrurile pe care le văd şi le simt, şi de a găsi calea cea mai directă pentru a-mi împărtăşi o asemenea experienţă". *Puntea* preconiza crearea unei arte întemeiate pe semnificaţiile realului, aşa cum ele se relevă artistului care se simte *participant* la existenţa universală : pentru Schmidt-Rottluff şi pentru prietenii lui, pictura era un mod de a împărtăşi o *experienţă*. „Programul li se părea a fi

[1] Cf. L. G. Buchheim, *Die K. G. Brücke*, p. 26.
[2] *Ibid.*,
[3] *Ibid.*, p. 170.
[4] Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 29.

instituirea unor prejudecăţi ce ameninţau manifestarea liberă a personalităţii, a contactului liber al artistului cu natura înconjurătoare. Pe de altă parte, tinerii artişti de la Dresda susţineau cu consecvenţă ideea unei comunicări directe, clare «dintre pictor şi public». Cînd au trecut de la desen la pictură, ei s-au deplasat în direcţia opusă aceleia preconizate de cei mai mulţi reprezentanţi ai lui *Art Nouveau* şi ai lui *Jugendstil*, dar intenţiile le erau, într-un fel, similare : să se poată adresa unui public mai larg" [1].

Poate că pînă în anul izbucnirii războiului, cînd temele tragice apar stăruitor în opera tinerilor de la *Puntea*, cînd linia exprimă mai mult decît tensiunea lăuntrică, devine crispată, iar culoarea izbucneşte dureroasă ca un ţipăt, ei aveau dreptate să conteste legătura cu expresionismul. (Chiar şi o scrisoare de mai tîrziu, datată 1 decembrie 1917, trimisă de Kirchner lui Eberhard Grisebach, va protesta cu vehemenţă împotriva folosirii „unor cuvinte care nu sînt altceva decît false capcane : *expresionism* e unul dintre acestea" [2]). Dar, la acea dată, gruparea se dizolvase şi numai picturile lui Nolde, violentele lor deformări, dramaticele contraste cromatice răspundeau definiţiei curente de mai tîrziu a expresionismului. Trecerea lui Nolde pe la *Puntea* fusese, însă, de scurtă durată şi nu întotdeauna definitorie pentru estetica grupării.

Aspiraţia spre echilibru, evidentă mai ales în compoziţiile lui Heckel şi Mueller, e şi ea foarte puţin apropiată de termenii în care a fost discutată estetica expresionistă în istoria artei moderne. Ar exista, deci, destule argumente pentru a nu include gruparea din Dresda în mişcarea pe care, cu cuvinte reluate apoi de mulţi comentatori, Michel Ragon o va defini ca pe „o artă care e un ţipăt" [3].

Dar îndemnul de întoarcere spre natură, proclamarea patetică a atotcuprinzătorului mister al existenţei umane drept centru al oricărei creaţii artistice, opoziţia înverşunată faţă de academism, aşază activitatea *Punţii* la începuturile istoriei expresionismului. Momentul reprezentat de această grupare ar putea fi caracterizat ca o etapă „proto-expresionistă", conţinînd, în fragmentarul program elaborat de cei cîţiva artişti din Dresda (la urma urmelor, foarte puţin asemănători între ei), enunţul unor probleme fundamentale la a căror rezolvare vor colabora grupările de mai tîrziu.

Spaima de soluţiile livreşti, opoziţia faţă de orice dogmatism vor îndruma *Puntea* spre evitarea oricărei formulări cu caracter general.

[1] Norbert Lynton, *Expressionism*, în Anthony Richardson, Nikos Stangos : *Concepts of Modern Art*, New York, 1974, p. 39.
[2] Vezi Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 19.
[3] *Jardin des arts*, nr. 123 (febr. 1965), pp. 3—11.

Dar, chiar şi atît de vagi cum sînt declaraţiile ei de principii, ele delimitează arta grupului de aceea a altor mişcări de avangardă ale vremii, de futurism şi de cubism. Proclamaţiilor ce preamăreau izbinda maşinii, a civilizaţiei urbane, li se opunea glorificarea romantică a naturii, viziunea sfîşiată de spaime a peisajului citadin ; investigaţia raţionalistă a structurii geometrice a obiectului n-a avut decît un ecou cu totul limitat, receptat (la Schmidt-Rottluff) ca o modalitate stilistică, aptă să accentueze linia fermă, conturul închis al formei : altminteri, arta celor de la *Puntea* năzuia neabătut spre redobîndirea unităţii, spre integrarea obiectului într-un univers optic, aşa cum se oferea simţurilor artistului.

In schimb, grafica, a cărei linie era fatalmente aspriță de tehnica abruptă a gravurii în lemn, coincide clar cu exasperarea literaturii expresioniste, cu acea tragică intensitate a trăirii poetice regăsită în versurile lui Trakl, de exemplu, ca „un bulgăre de materie brută, de realitate încă nefinisată din alăturarea celor două sfere, a banalului şi a înspăimîntătorului" [1]. Portretele de infirmi, chipurile răvăşite de o tristeţe cumplită, oraşele care îşi ridică, halucinante, ruinele din noapte, alcătuiesc fragmentele unei lumi „ce-şi aştepta, pe atunci, împlinirea unui destin cumplit, aducînd moarte şi durere pe afetele tunurilor, în cutiile unde se păstrau gazele toxice, răspîndindu-le pe deasupra tranşeelor mocirloase şi străzilor cu bătrîni şi copii ucişi" [2].

[1] Reinhold Grimm, *Zur Lyrik — Discussion*, Darmstadt, 1966, p. 307.
[2] Emil Nolde, *Jahre der Kämpffe*, Berlin, 1934 ; citat în Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 33.

„Călărețul Albastru" — expresionismul își începe consacrarea

În ianuarie 1909, un grup de artiști din München și-au anunțat planul de a organiza „expoziții de artă, în Germania și peste hotare" și de „a consolida efectele acestor manifestări cu ajutorul conferințelor, al tipăriturilor și al altor mijloace asemănătoare" [1]. Membrii fondatori ai grupului — care se intitulase *Neue Künstlervereinigung München* („Noua alianță a artiștilor — München") — nu erau prea cunoscuți publicului german : Alexei von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Marianne Werefkin, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter. Ei i-au propus lui Hermann Schlittgen, un grafician al cărui nume se impusese de pe vremea cînd colaborase la revista de orientare antiburgheză *Fliegende Blätter*, să devină președinte al grupului, onoare declinată de artistul münchenez. Așa încît Kandinsky a fost ales președinte, în locul lui Schlittgen ; interesant e că argumentele n-au fost de ordin artistic : s-a invocat pregătirea lui juridică (studiase, între 1886 și 1892, dreptul la Universitatea din Moscova și, în 1895, i se oferise o catedră la Universitatea din Tartu, pe care însă o refuzase și plecase în Germania pentru a studia pictura) și experiența de organizator (in 1901, participase la fondarea asociației *Phalanx,* al cărei președinte fusese apoi, pînă la dizolvarea efemerei grupări).

Noua Alianță a trimis, după obiceiul vremii (așa procedase și *Puntea),* o scrisoare circulară, anunțîndu-și înființarea. Retipărită, nu mult după aceea, ca prefață la catalogul celei dintîi expoziții a ei, scrisoarea conține o declarație mai clară decît acelea ale majorității cercurilor artistice de pe atunci (și, în orice caz, cu un caracter programatic mai evident decît apelul din 1905 al *Punții) :* „Pornim de la convingerea că artistul e necontenit angajat într-o acțiune de adunare a experiențelor din lumea lăuntrică, pe care le adaugă impresiilor primite din universul exterior, din natură. Căutarea unor forme

[1] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 95.

artistice capabile să exprime întrepătrunderea acestor două tipuri de experiență, a unor forme libere de orice fel de amănunte irelevante, așa cum trebuie ele să fie pentru a putea da grai numai lucrurilor esențiale — pe scurt, realizarea unei sinteze — acesta pare a fi consemnul în numele căruia se unesc tot mai mulți artiști de astăzi“ [1].

Pînă la sfîrșitul lui 1909, pictorii Paul Baum, Vladimir Bechtejeff, Erma Bossi, Moissey Kogan și coregraful Alexander Sacharoff aderaseră la *Alianță* și, în anul următor, s-a primit adeziunea francezilor Pierre Girieud și Henri Le Fauconnier. Alfred Kubin avea să participe ca invitat la expozițiile grupului ; cea dintîi manifestare de acest gen s-a organizat în decembrie 1909 la „Galeria Modernă“ a lui Thannhauser, la München, și, după aceea, a fost prezentată în mai multe orașe germane. Afișul era semnat de Kandinsky.

La cea de-a doua expoziție — deschisă tot la galeria lui Thannhauser, în septembrie 1910 — au fost invitați Braque, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck, Van Dongen, David și Vladimir Burliuk, Alexander Mogilewsky, sculptorii Hermann Haller, Bernhardt Hoettger, Edwin Scharff. Catalogul conținea texte semnate de Le Fauconnier, frații Burliuk, Kandinsky și Odilon Redon. În prefața lui Kandinsky se schițau, de fapt, cîteva principii pe care artistul rus avea să le reia și să le dezvolte, peste cîtva timp, în lucrările lui teoretice : „La un ceas neștiut, dintr-un izvor care ne e încă închis și pecetluit, *Opera* vine, inexorabilă, pe lume. Calcul rece, pensulații sărind încoace și-ncolo, fără nici un plan, construcții matematice exacte (evidente sau disimulate), desen tăcut sau zgomotos, finisare minuțioasă, culoare în sunet de fanfară sau îngînată pianissimo pe strune, planuri largi, senine, întunecate, fragmentare. Nu-i aceasta *Formă* ? Nu sînt toate acestea *Mijloace* ?

Suflete care suferă, caută, se zbat, cu o rană adîncă, pricinuită de ciocnirea materialului cu spiritualul. Descoperirea. Viața naturii vii și a celei «moarte». Consolarea cu fenomenele lumii, ale celei exterioare și ale celei lăuntrice. Cufundarea în bucurie. Chemarea. Misterul grăind prin mistere. Nu-i acesta *Sens* ? Nu-i acesta *Scopul* — conștient sau inconștient — al nedomolitei dorințe de a crea ?

Rușine celui care are puterea să pună cuvintele necesare în gura artei și n-o face ! Rușine celui care întoarce urechea sufletului său de la graiul artei ! O făptură omenească vorbește făpturilor omenești despre ceea ce e mai presus de om — limbajul Artei“ [2].

[1] Cf. Hans Konrad Roethel, *Modern German Painting*, New York, f.d., [1957], p. 39.

[2] Cf. Will Grohmann, *Wassily Kandinsky : Life and Work*, New York, 1958, p. 111.

Asemenea primei expoziții, manifestarea din 1910 a fost atacată cu violență în toate orașele prin care a trecut de-a lungul turneului prin Germania. Un rezultat important a fost, totuși, adeziunea a doi tineri artiști münchenezi, August Macke și Franz Marc, care s-au declarat de acord cu arta promovată de *Alianță* : Marc a devenit membru în februarie 1911. Dar gruparea începuse de pe atunci să slăbească vizibil. Dintre membrii fondatori cîțiva se și retrăseseră (Baum și Hofer, de exemplu). În decembrie 1911, Kandinsky îi scria prietenei sale, Gabriele Münter : „Trebuie să ți-o spun cinstit : nu-mi face nici o plăcere să mă gîndesc la colegii noștri și tare aș vrea să părăsesc *Alianța*" [1]. Lucrurile n-au ajuns pînă la un asemenea deznodămînt, dar Kandinsky s-a retras de la președinție în ianuarie 1911. L-a succedat Erbslöh.

Puntea și *Noua Alianță* împărtășeau idealul de „a atrage toate elementele revoluționare", pe cei ale căror opere fuseseră create „dintr-o necesitate interioară". Ceea ce unea cele două grupări nu era un principiu formal, o chestiune privind pur și simplu stilul, ci o afinitate a țelului celui mai îndepărtat. Deci, era cu putință ca ele să invite artiști străini, pe cei care nu aderaseră formal la activitatea grupării, să ia parte la expozițiile organizate de ele (Van Dongen, de pildă, a fost membru al *Punții* și oaspete al *Alianței*). Ceea ce, simptomatic, nu-i împiedica pe artiștii din Dresda — și îndeosebi pe Kirchner care se proclama discipol al lui Dürer — să conteste cu înverșunare că ar fi fost influențați în vreun fel de fauvi sau de Munch. În termeni foarte asemănători, frații Burliuk, în catalogul celei de-a doua expoziții a *Alianței*, respingeau ideea oricărei relații a artei lor cu modernismul occidental, recunoscîndu-și descendența din zugravii frescelor medievale rusești și din arta folclorică a regiunii din jurul Harkovului natal [2].

Între gruparea din Dresda și cea din München era, totuși, o deosebire importantă. În cazul celei dintîi, așa cum sublinia Kirchner, „era un noroc că grupul era alcătuit din oameni plini de ingenuitate". Artiștii din *Alianță* trăiau actul creației cu o intensitate ce căpăta uneori dimensiuni imposibil de controlat, la niveluri intelectuale, cu înzestrări artistice care difereau de la individ la individ. Unitatea de viziune, puterea de expresie, sensibil egală, a celor de la *Puntea* nu puteau fi regăsite la artiștii din München. Printre ei era, de exemplu, baroneasa Marianne Werefkin — in al cărei salon artiștii se adunau la așa-zisele „ceaiuri culturale" (și, se pare, la aceste „ceaiuri" s-a născut ideea întemeierii unei *Alianțe* artistice) ; timp de zece ani luase

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 96.
[2] Vezi H. K. Roethel, *op. cit.*, p. 51.

lecții cu Repin la Petersburg, dar e limpede că vocația ei n-a fost prea puternică, de vreme ce a renunțat la pictură fără prea multe regrete și s-a mulțumit cu rolul, îndeplinit — se zice — cu dezinvoltură, de Mecena al tinerilor artiști. Sau Bechtejeff, entuziast dar lipsit de har, foarte satisfăcut de modestele sale lucrări cu vagi calități decorative.

La unii ca ei s-a gîndit, desigur, Kandinsky atunci cînd a vrut să se retragă de la președinția *Alianței*. Inevitabila ruptură s-a produs la sfîrșitul lui 1911. Cauza imediată a fost regulamentul votat de comitetul de conducere, potrivit căruia artiștii puteau aduce direct în expoziție cîte două picturi, cu condiția ca suprafața lor să nu depășească, la un loc, patru metri pătrați. Kandinsky a vrut să prezinte o lucrare de dimensiuni mai mari la cea de-a treia expoziție a *Alianței*. Majoritatea membrilor grupării a hotărît că pictura trebuia supusă juriului, ceea ce — de fapt — însemna respingerea ei. Kandinsky, Gabriele Münter și Marc s-au retras din asociație și expoziția s-a deschis fără participarea lor. Numai prietenia cu Adolf Erbslöh, noul președinte al *Alianței*, i-a împiedicat pe Jawlensky și pe Marianne von Werefkin să părăsească și ei gruparea.

Erbslöh venise de la Karlsruhe la München în 1904, cu dorința de a-și desăvîrși studiile la vreunul din atelierele care dăduseră capitalei Bavariei faima de oraș al artei academiste. Asemenea multor pictori din generația sa, a străbătut lent fazele *Jugendstilului* și ale postimpresionismului : părea a fi mulțumit cu formula pe care o găsise cînd prietenul lui, Alexander Kanoldt (venit, în 1908, tot de la Karlsruhe), l-a prezentat Mariannei von Werefkin. Acolo îl va întîlni pe Jawlensky și, peste cîțiva ani, va putea să mărturisească : „Artiștii cărora le sînt dator cel mai mult, dascălii mei cei mai dragi au fost Van Gogh, Cézanne și Jawlensky“ [1]. De la tînărul artist rus deprinsese tehnica sublinierii acuzate a contururilor și a exaltării contrastelor cromatice.

Dar e probabil că operele cubiste (mai ales cele ale lui Braque) prezentate la cea de-a doua expoziție a *Alianței*, să fi determinat acea construcție rigidă a compozițiilor lui Kanoldt și Erbslöh pe care Marc o numise „ridicula și banala maimuțăreală a nobilelor noțiuni cubiste“ [2].

Revista *Das Neue Bild*, publicată în 1912 de *Alianță*, cu un text de Otto Fischer, viitorul director al Muzeului din Basel, intenționa să fie o justificare a artei celor rămași în grupare : „O pictură nu e numai *expresie*, ci și *reprezentare*. Ea nu e o expresie directă a sufletului, ci a sufletului conținut într-un subiect. O pictură fără subiect e

[1] Cf. H. K. Roethel, *op. cit.*, p. 118.
[2] Cf. *ibid.*, p. 112.

lipsită de sens. O pictură care e jumătate subiect și jumătate suflet e înșelătorie curată. Acestea sînt falsele cărări pe care umblă pungașii și escrocii lipsiți de orice picătură de inteligență. Confuzul poate vorbi de spirit : spiritul nu aduce confuzii, ci clarificări" [1].

Aluziile la Kandinsky (cartea lui, *Despre spiritul în artă*, apăruse în 1910) erau străvezii. Acuzațiile erau nedrepte, neargumentate și tonul era grosolan. Cel puțin așa le-au considerat Jawlensky, Werefkin și Bechtejeff care au protestat cu vehemență împotriva publicării acestor rînduri în numele *Alianței* (deci și în numele lor) și și-au anunțat retragerea din asociație. În decembrie 1912, *Noua Alianță a Artiștilor — München* a încetat să mai existe...

Între timp, imediat după ce părăsiseră gruparea, Kandinsky, Marc și Münter au cerut galeriei Thannhauser să li se acorde posibilitatea organizării unei expoziții. Și astfel, la 18 decembrie 1911 s-a deschis *Prima expoziție a redacției „Călărețul albastru"*. În același timp și sub același acoperiș cu expoziția *Alianței*. Cu puține zile mai devreme, la 7 decembrie, Marc aflase o veste pe care ținea să i-o transmită de îndată prietenului său, August Macke : „Aproape în același timp, Pechstein, Kirchner, Mueller și Heckel au părăsit *Noua Secesiune* pentru motive similare, ba chiar identice : *vive le mouvement !* Sîntem cu mintea mai limpede ca oricînd, simțim că avem dreptate și sufletul ne e plin de bucurie, ca după o cupă de șampanie" [2].

Lucrările pentru expoziție au fost strînse în mai puțin de două săptămîni ; intenția lui Kandinsky și a prietenilor lui era să producă impresia unui „hazard artistic" care ar fi guvernat adunarea lucrărilor. Și adevărul e că și stilistic și valoric cele 43 de picturi erau atît de diferite, încît cu greu se putea desluși vreun criteriu al selecției sau măcar dacă un asemenea criteriu a existat în vederile organizatorilor. Se aflau laolaltă artiști a căror celebritate se consolidase mai de mult în cercurile artistice de avangardă, ca Rousseau-Vameșul ; tineri răzvrătiți împotriva academismului de orice fel, unii dintre ei purtînd semnele orientării cubiste (Robert Delaunay), alții pe cele ale recentelor influențe expresioniste (frații Burliuk, Eugen Kahler, renanul Heinrich Campendonk, Gabriele Münter, Macke, Marc), alții cu un contur ferm al personalității, greu de asociat cu vreo mișcare contemporană (Kandinsky) ; în sfîrșit, alții încă ezitînd să-și aleagă un drum (Albert Bloch, Elisabeth Epstein, Jean Bloè Niestlé) sau făcînd din pictură un mijloc de expresie spontană a unei lumi sufletești com-

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 100.
[2] Cf. Klaus Lankheit, *Franz Marc*, New York, 1960, p. 13.

plexe căreia îi stăteau mai la îndemînă alte modalități de confesiune (Arnold Schönberg).

Niestlé, pictor animalier, prieten apropiat al lui Marc, s-a simțit atît de stingher în această companie încît și-a retras pictura și nici nu s-a mai simțit ispitit vreodată după aceea să participe la expozițiile grupului lui Kandinsky. Marc era profund dezolat : „Nefericit debut al devizei noastre, «La o parte cu orice fel de program !»“ [1].

Expoziția a rămas deschisă la München pînă la 3 ianuarie 1912. După aceea a fost prezentată în diferite orașe germane și în martie a ajuns la Berlin, unde a primit numele de *Prima expoziție „Sturm“*. Revista, al cărei spirit animator era Herwarth Walden, ajunsese să reprezinte unul dintre centrele de convergență cele mai puternice ale artelor moderne din capitala germană. În primăvara lui 1912, cînd găzduia expoziția müncheneză, ea adunase în jurul său artiști cu o viziune făgăduind o mare originalitate, pe vienezul Oskar Kokoschka, pe brașoveanul Mattis-Teutsch și pe silezianul Ludwig Meidner, de pildă ; la recitalurile ei de poezie participa Kurt Hiller, Ernst Blass, George Heym, Else Lasker-Schüler, Ferdinand Hardekopf, Robert Jentsch, Jakob von Hoddis — nume binecunoscute în cercurile avangardei germane ; aici Schönberg își prezenta compozițiile și artiști francezi, italieni, germani, cubiști, orfiști, futuriști își expuneau picturile.

Pentru cei din *Redacția „Călărețului Albastru“*, faptul că *Der Sturm* și Herwarth Walden îi acceptaseră în galeria lor era semnul unei recunoașteri de prestigiu. Walden adăugase lucrărilor trimise de la München alte cîteva ale unui tînăr elvețian, Paul Klee, ale lui Alfred Kubin (stabilit pe atunci în capitala Bavariei, prieten cu pictorii de la *Noua Alianță*, la care, însă, nu aderase), ba chiar și ale lui Jawlensky și Werefkin — pe atunci, încă membri ai *Alianței*.

În aprilie, o a doua expoziție a *Călărețului Albastru* s-a deschis la galeria librarului Hans Goltz din München ; erau prezentate desene și gravuri ale francezilor Braque, Picasso, Vlaminck, Derain, al membrilor *Punții*, ale lui Nolde, Klee, Kubin, ale unui tînăr pictor rus, Kazimir Malevitch, și ale unui alsacian și mai tînăr (avea 25 de ani), Jean Arp, precum și ale tuturor membrilor grupării müncheneze.

Cele două expoziții erau organizate, se spunea, de *Redacția „Călărețul Albastru“* (Der Blaue Reiter). Cu alte cuvinte, de Kandinsky și de Marc. Singura indicație oferită publicului pentru bizara numire putea fi găsită într-un anunț inclus în catalogul expoziției și în care se vorbea despre apropiata apariție a unui *almanah, „Călărețul Albastru“*. Kandinsky își va aminti în 1930 :

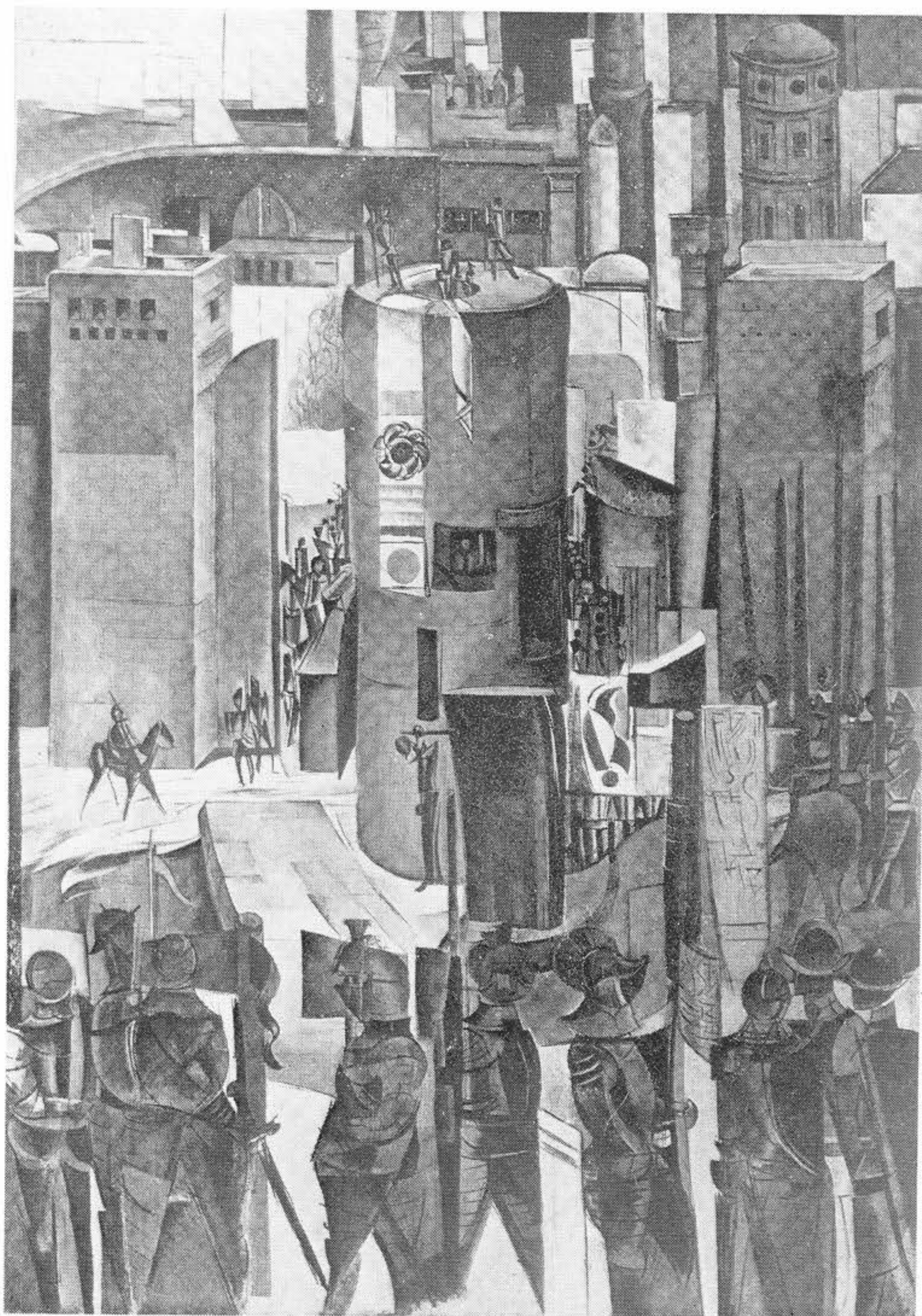
[1] Cf. *ibid.*, p. 13.



Käthe Kollwitz, *Durere*, 1938



Alfred Kubin, *Demagogie*, 1939



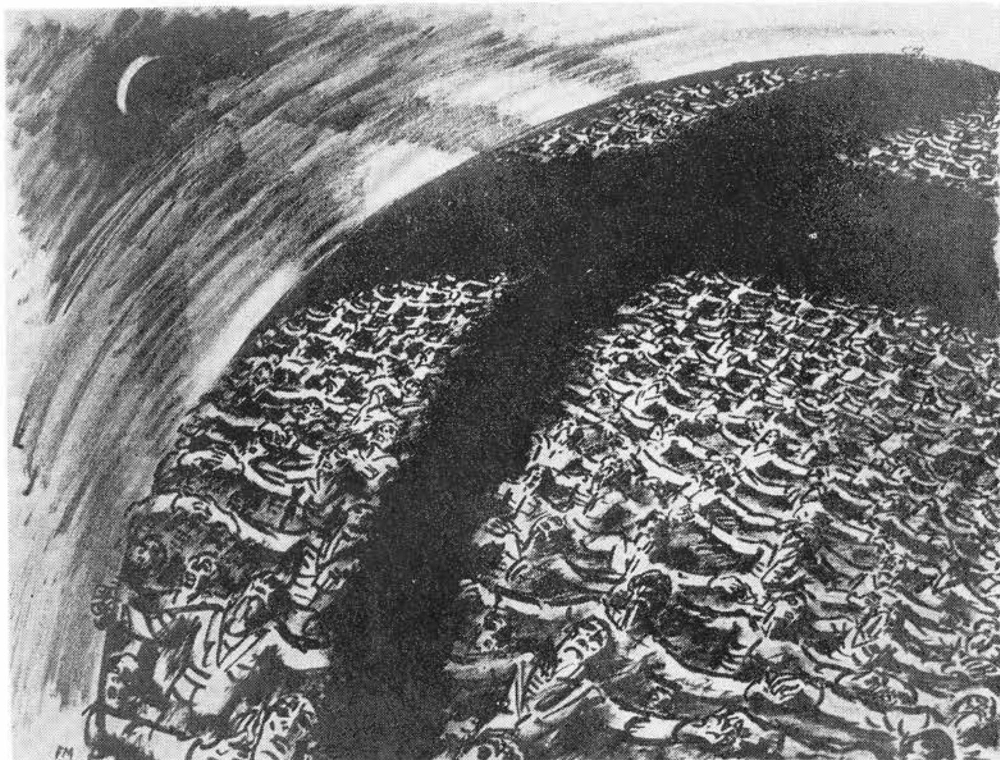
Wyndham Lewis, *Ocuparea Barcelonei*, 1936

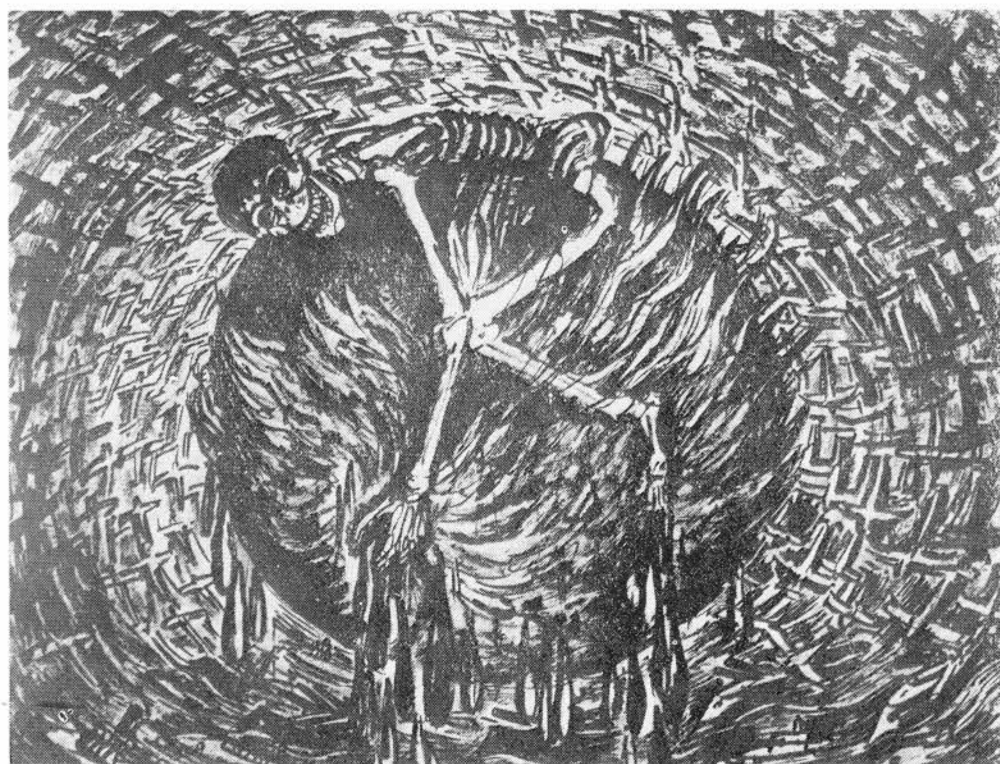
Oskar Kokoschka, *Ajutați-i pe copiii basci*, 1937





Georg Grosz, *Albgardistul*, 1922

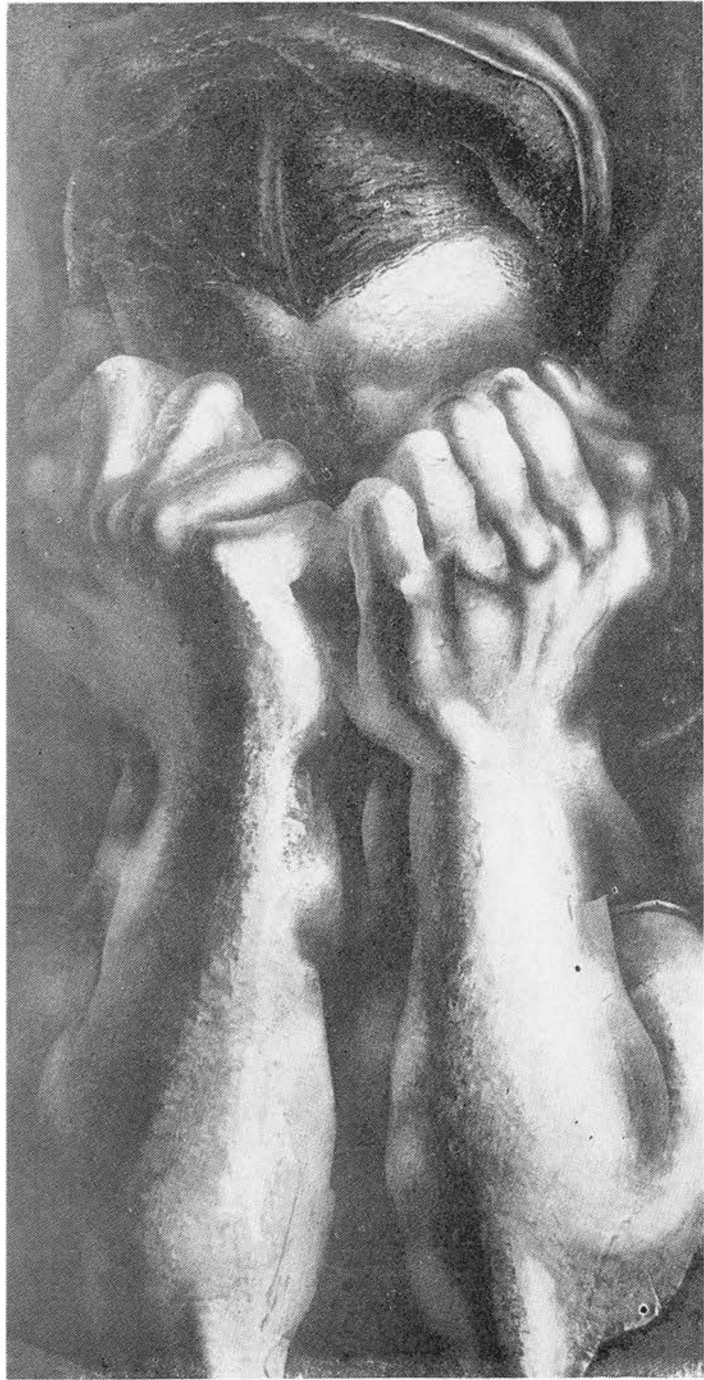






Ernst Barlach, *Anul suferinței*, 1937

Frans Basereel, *Din ciclul „Cavalerii Apocalipsului"*, 1941–43 (stinga)



David Alfaro Siqueiros, *Sfîșiere*, 1939



Georges Rouault, *Dansul morții*, 1937

DER NEUE CLUB
NEOPATHETISCHES CABARET

9. Abend: Mittwoch den 3. April 1912.

Architektenhaus, Saal C, Wilhelm-Straße 92-93, pkt. 8 Uhr.

□

Hölderlin: Unveröffentlichte Gedichte und Briefe (R. J.)

Golo Gangi: Gedenkrede auf Georg Heym.

An Georg Heym (Gedichte von Robert Jentzsch, Fritz Koffka, W. S. Ghuttman.)

Martin Buber: Gleichnisse des Tschuang Tse.

□

GEORG HEYM: Gedichte aus dem Nachlaß, ungedruckte (R. J., Gh.)

□

Eduard Steuermann: Sechs Klavierstücke von Arnold Schönberg.

Ferdinand Hardekopf: Der Gedankenstrich.

Stanislaw Przybyszewski: Prosa (F. H.)

Robert Jentzsch: Hymnen.

Erich Unger: „Mit allen Wassern gewaschen“ von Wedekind.

W. S. Ghuttman: Ein Herr.

Jakob van Hoddis: Gedichte (R. J.; Gh.)

Mynona. Novelle.

□□□

Billets à 2 Mk. (numeriert) und 1 Mk. (unnumeriert) im Cafe des Westens und an der Abendkasse.

□□□

Geschäftsstelle des NEUEN CLUBS: Erich Unger, Sigmundshof 21.

□

Im Verlage Ernst Rowohlt erschien soeben: Georg Heym: Der ewige Tag. 2. Auflage.
Demnächst erscheint: Die nachgelassenen Gedichte, und im Herbst 1912: Der Dieb, (Novellen).

Recital în memoria lui Georg Heym la „Neopathetisches Cabaret“, 3 aprilie 1912; titlul xilogravat de Karl Schmidt-Rottluff.



Walter Trier, *Cititori ai revistei „Der Sturm“ la Café des Westens*, Berlin, 1910.

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

IV. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 42/43

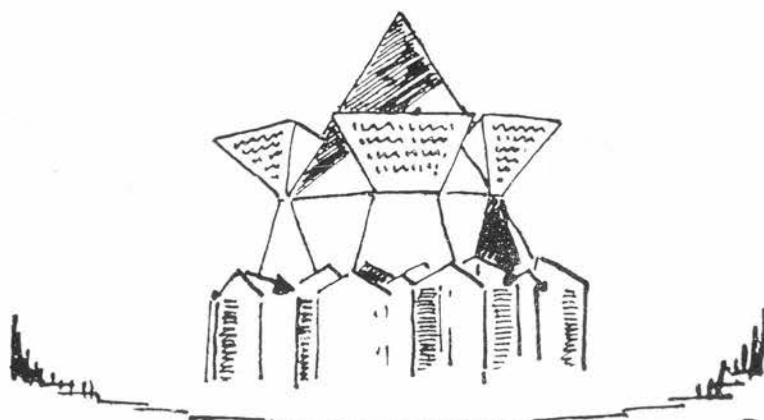
INHALT: Egon Schiele: Bildnis des gefallenen Dichters Charles Peguy (Titelzeichnung) / Nachruf für Charles Peguy / Charles Péguy: Maria / Wilhelm Klemm: Dichtungen vom Schlachtfeld / Anton Tschechow: Mémoires (Novelle) / Hellmuth Wetzel: Verstaubte Fahnen / Schmidt-Rottluff: Im Café (Holzschnitt) / Hans Leybold: Auf einer Feldpostkarte / R. de la Fresnaye: Französischer Kürassier (Zeichnung) / Ludwig Baumer: Geburt / August Strindberg: Attilla (Novelle) / Kleiner Briefkasten



VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 40 PFG

Coperta revistei „Die Aktion", număr dedicat memoriei lui Charles Péguy (24 octombrie 1914) ; portretul desenat de Egon Schiele.



Proiect al lui Bruno Taut pentru un *Monument al Noii Legi* („clădit din sticlă colorată, strălucitoare")



Käthe Kollwitz, *Barlach pe patul de moarte*, 1938

Sonderblatt.

№ 53. München, 15. Mai 1919.

Bayerisches Polizeiblatt.

Herausgegeben von der Polizeidirektion München.

3040.

10000 Mark Belohnung.



Wegen Hochverrats

nach § 81 Ziff. 2 des RStGB. ist Haftbefehl erlassen gegen den hier abgebildeten Studenten der Rechte und der Philosophie

Ernst Toller.

Er ist geboren am 1. Dezember 1893 in Samotschin in Posen, Reg.-Bez. Bromberg, Kreis Kolmar, Amtsger. Margonin, als Sohn der Kaufmannseheleute Max u. Ida Toller, geb. Kohn.

Toller ist von schmächtiger Statur und lungenkrank, er ist etwa 1,65—1,68 m groß, hat mageres, blasses Gesicht, trägt keinen Bart, hat große braune Augen, scharfen Blick, schließt beim Nachdenken die Augen, hat dunkle, beinahe schwarze wellige Haare, spricht schriftdeutsch.

Für seine Ergreifung und für Mitteilungen, die zu seiner Ergreifung führen, ist eine Belohnung von

zehntausend Mark

ausgesetzt.

Solche Mitteilungen können an die Staatsanwaltschaft, die Polizeidirektion München oder an die Stadtkommandantur München — Fahndungsabteilung gerichtet werden.

Um eifrigste Fahndung, Drahtnachricht bei Festnahme und weitmöglichste Verbreitung dieses Ausschreibens wird ersucht.

Bei Aufgreifung im Auslande wird Auslieferungsantrag gestellt.

München, den 13. Mai 1919.

Der Staatsanwalt bei dem standrechtlichen Gerichte für München.

Mai 1919 ; anunţ de punere sub urmărire a lui Ernst Toller de către poliţia din München.



15. Januar 1918 – Nr. 1

Wundern Sie sich Ausrufungszeichen Es gibt Menschen Punkt Wundern Sie sich, daß es Menschen gibt Fragezeichen Ja, es gibt Menschen Punkt Punkt Punkt – es gibt Menschen

Der Blitz dieser Entscheidung treffe Sie, das Feuer dieser Erkenntnis zerschlage Sie so tief – bis . . . . . Wie, Sie sitzen noch immer regungslos vor mir, Sie beten noch immer die lange steife Linie an, statt einmal, ein einziges Mal den Sprung ins Chaos zu wagen, den Sturz, dessen Wirbel allein die Flamme, die heilige Flamme der Menschlichkeit aufschließt bis in die tiefste Höhe der absoluten Bewußtheit. Aber – träg und schwer liegt die Erde, der Rest von Glut-Geist in den Händen der Erniedrigten und Beleidigten, die ihren Herzkörper zuckend aufrissen, Mensch um Mensch zu rühren, bereit den w a h r e n Blutbund der Menschen zu formen. O, um dieser neuen Form willen – Menschen auf Erden – wurden Milliarden und Milliarden anderer verschwendet, das wache Leben zu töten. Aber – und verpufften sie alles für den Tod des Geistes, – das absolute Bewußtsein wäre stärker, schüfe sich einen letzten Träger. Ihr Menschen vor mir, gedankt sei dem Leben, noch ist diese letzte Zeit nicht da, aber – Minuten zählen – sie kommt, wenn Ihr Euch nicht schleunigst besinnt und jubelnd – denn es muß jubelnd geschehen – den Sprung ins Erleben wagt. Sekunde zählt! Wagt den Sprung in das Leben, das heilig tiefe Leben, erst, wenn Ihr Euch in Menschlichkeit aufgelöst, werden gerührt und überinnig aus Eurer Mitte Zerstehen der Zeit Not, der Unendlichkeit Träger,

Menschen!

Bess Brenck Kalischer

FELIX STIEMER
VERLAG DRESDEN



Coperta revistei „Menschen" din Dresda ;
desen de Conrad Felixmüller

Coperta volumului al doilea din antologia lui Alfred Wolfenstein.

ZWEITES BUCH

DIE ERHEBUNG

JAHRBUCH FÜR NEUE DICHTUNG U. WERTUNG





Albert Servaes, *Înmormîntarea*, 1923 (?)



Marcel Gromaire, *Băutorii de bere*, 1924

„Era vremea cînd se cocea în mintea mea un gînd, nutrit de mult, acela de a scoate o carte (un fel de almanah) compus în întregime din colaborări ale artiştilor. La început mă îmbiase proiectul unui almanah realizat de pictori şi de muzicieni. Despărţirea catastrofală dintre arte, dintre «Artă» şi creaţia folclorică sau arta copiilor, distincţia dintre «Artă» şi «Etnografie», zidurile impenetrabile înălţate între fenomene ce erau, din punctul meu de vedere, atît de strîns înrudite, chiar identice, într-un cuvînt, posibilităţile neglijate ale unei sinteze, nu-mi dădeau pace. Astăzi poate părea ciudat că, vreme îndelungată, n-am putut găsi pe nimeni să sprijine o asemenea idee, nici un fel de mijloace în stare să mă ajute s-o duc la îndeplinire : pur şi simplu, ea nu stîrnea interes.

Era vremea cînd *ismele* ţîşneau de pretutindeni, cînd nu exista deloc recunoaşterea unei necesităţi a sintezei artelor, cînd toată lumea părea atrasă doar de «războaiele civile» dintre diversele temperamente.

Două mari mişcări ale picturii s-au născut, de fapt, în acelaşi moment (1911—12) : *Cubismul* şi *Pictura abstractă (= absolută)*. Simultan, futurismul, dadaismul şi expresionismul, care avea să fie învingătorul celorlalte...

Muzica atonală şi maestrul ei, Arnold Shönberg, fluierat pe atunci în toate sălile de concert ale Europei, provocau o senzaţie la fel de puternică, de profundă ca şi *ismele* artelor vizuale. S-a întîmplat să-l întîlnesc chiar în acea perioadă pe Schönberg şi să descopăr în el un susţinător entuziast al ideii *Călăreţului Albastru*. (Întîlnirea s-a produs sub forma unui schimb de scrisori ; cunoştinţa personală a venit ceva mai tîrziu). Eram pe atunci în contact cu unii viitori colaboratori. *Călăreţul Albastru* exista ca idee, dar nu părea să existe perspectiva întrupării ei concrete. Şi, pe neaşteptate, l-am găsit pe Franz Marc : cineva mi l-a recomandat şi o singură convorbire a fost de-ajuns. Ne-am înţeles perfect... De la început, am hotărît fără echivoc că trebuie să fim cît se poate de fermi : libertate completă pentru realizarea cărţii, pentru materializarea ideii noastre.

Franz Marc a adus cu sine un ajutor extrem de util în persoana lui August Macke, care nu împlinise încă 25 de ani. I-am dat însărcinarea adunării şi sortării materialelor de etnografie, dîndu-i noi înşine o mînă de ajutor. S-a achitat strălucit şi i-am încredinţat o altă sarcină, redactarea articolului despre măşti, pe care a dus-o la fel, pînă la capăt cu mare distincţie.

M-am ocupat de colaborările artiştilor ruşi (pictori, compozitori, teoreticieni) şi le-am tradus articolele.

Marc a venit de la Berlin, aducînd material de la membrii *Punţii*, grupare formată de curînd şi total necunoscută la München" [1].

Nu fusese, deci, vorba de constituirea unei grupări pe seama căreia să se fi pus aceste activităţi (şi, semnificativ, nici nu se făcuse vreo încercare în acest sens). Premisele întemeierii grupurilor din perioada precedentă nu mai existau. La Köln, de exemplu, o expoziţie oficială, organizată cu fonduri publice (expoziţia *Sonderbund*-ului) fusese deschisă în 1912 şi era consacrată artei de avangardă. Astfel incît necesitatea fiinţării unor grupuri mici, susţinînd — împotriva tendinţelor oficiale — crearea unei arte moderne, părea să fi dispărut. Dealtminteri, nici una din grupările de pînă atunci nu izbutise să se manifeste într-o expoziţie de proporţiile celei de la Köln (cu toată că orientarea ei generală fusese contestată de unele grupuri avangardiste). Iar cînd galeria *Sturm* a prezentat lucrările celei dintîi expoziţii a grupului din München, numele *Călăreţului Albastru* nu era menţionat. Titlul expoziţiei era „Expresionişti germani — picturi respinse la *Sonderbund*, Köln".

Almanahul *Călăreţul Albastru* a fost publicat în mai 1912. Conţinea articole despre artele vizuale, despre muzică şi teatru, semnate de Kandinsky, Marc, Macke (articolul *Măştile),* Schönberg, David Burliuk, compoziţia dramatică *Sunetul galben* a lui Kandinsky, partituri ale lui Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern (şi un articol despre muzica lui Skriabin scris de Leonid Sabaneiev), reproduceri ale operelor lui Kandinsky şi ale prietenilor săi, ale artei folclorice din cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, din Orientul Îndepărtat sau din Egipt, ale artei populare germane şi ruseşti, desene ale copiilor alături de cele ale operelor lui El Greco, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, Rousseau-Vameşul, Delaunay (căruia i se consacra şi un articol semnat de Erwin von Busse), Matisse, ale membrilor *Punţii.* Scopul cărţii era, aşa cum îl va defini din nou Kandinsky în 1936, acela de „a elimina ideile înguste şi de a dărîma zidurile dintre arte", de a „demonstra că problema artei nu e o problemă a formei, ci a conţinutului artistic" [2]. În acest sens, publicarea cărţii reafirma o poziţie definită de mai multă vreme şi reflectată în principiile organizării expoziţiei din 1911—12.

Apariţia almanahului marca, de fapt, dizolvarea unei asociaţii artistice, eveniment care preceda cu cîteva luni momentul similar din istoria *Punţii*, după publicarea *Cronicii* din 1913. E greu de acceptat

[1] Cf. Will Grohmann, *op. cit.*, p. 87.
[2] Cf. Klaus Lankheit, studiul introductiv la ediţia engleză a *Almanahului*, publicată în colecţia *The Documents of 20th Century Art*, New York, 1974, p. 37.

ideea unor comentatori ai artei moderne, susținători ai teoriei că „importanța *Călărețului Albastru* nu trebuie căutată atît în juxtapunerea celor mai variate fenomene ale artei moderne, interpretate dintr-o perspectivă internațională, cît în evoluția creației lui Kandinsky, așa cum se releva în acea epocă" [1].

Semnificația asociației artistice müncheneze și, mai ales, a almanahului editat de ea o depășește, neîndoielnic, pe aceea a unui moment din biografia artistică a pictorului rus. E foarte adevărat că ideile lui Kandinsky erau cele care dăduseră contur programului acestui „grup redacțional", adică al unui „grup" cuprinzînd numai două persoane (Macke era prea tînăr pentru a aspira să fie luat în considerație altfel decît ca un entuziast discipol al lui Marc și Kandinsky). Dar criteriile înseși ale alcătuirii sumarului dezvăluie o concepție estetică ale cărei consecințe vor fi deosebit de importante pentru dezvoltarea artei europene — în general și a expresionismului — în particular.

Hugo Ball, unul dintre viitorii fruntași ai dadaismului, vorbea despre Kandinsky ca despre un „profet" care „ vestea renașterea societății prin uniunea tuturor mijloacelor și forțelor artistice" [2]. Aspirația la realizarea unei sinteze a culturii era caracteristica dominantă a *Călărețului Albastru*. Vechea concepție a romantismului german, „opera totală de artă", intra într-o nouă etapă a evoluției sale. Artiștii din München erau preocupați de o sferă de probleme mult mai largă decît aceea a artei. Marc cerea ca „renașterea să nu fie pur și simplu una a formei, ci a întregului mod de gîndire" [3]. Interpretînd această transformare ca pe „o misiune a artistului", el definea astfel rolul creatorului de artă : „Să distileze din substanța operei lui *simboluri* ale propriei sale epoci" [4]. Kandinsky proclama, de asemenea, responsabilitatea socială a artistului și deplîngea „pierderea totală a relației reciproce dintre artă și societatea umană" [5].

Bizară e, însă, interpretarea dată acestei „sarcini sociale" a artistului, o interpretare pe deplin simptomatică pentru istoria ideilor artistice ale unei întregi direcții a picturii, a dramaturgiei și a poeziei europene din ajunul primului război. În opoziție cu futurismul, propovăduitor al unei anarhii totale, întemeiată pe „forța regeneratoare a mașinii", Kandinsky și prietenii lui de la *Călărețul Albastru* (și unii artiști din *Alianță)* căutau sensul acestei înnoiri în existența sufletească a ființei umane. Mașina li se înfățișa ca o putere potrivnică, „în ale cărei măruntaie de metal se plămădește amenințarea războiu-

[1] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 105.
[2] Cf. Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 37.
[3] *Ibid.*
[4] *The Blaue Reiter Almanac*, New York, 1974, p. 55.
[5] *Ibid.*, p. 250.

lui"[1]. De aici, consonanța ideilor celor din „redacția" müncheneză cu îndemnul de „evadare în natură" al *Punții*.

Dar orientarea aceasta antitehnicistă a căpătat de îndată o direcție spiritualistă, justificată de năzuința de „a clădi o lume ale cărei valori să fie măsurate prin raportarea la existența sufletească a omului", dar și la „forțele spirituale, invizibile, ce străbat universul" și trebuie „detectate de simțurile artistului"[2].

Marc a fost acela care, referindu-se la El Greco și la Cézanne, a rostit o frază ce va reveni, în formulări diverse, în scrierile artiștilor münchenezi : „construcția interioară, mistică, e problema fundamentală a generației noastre"[3]. Tot în paginile *Almanahului*, criticul francez Marcel Allard vorbea despre cubism ca despre o mișcare vrednică de atenție, pentru că a *dematerializat* concepțiile despre lume ale artiștilor"[4]. August Macke definea forma ca pe „un *mister*... pentru că ea e expresia unor puteri misterioase"[5]. Formulările de acest tip nu surprind și își găsesc lesne sursa în tratatul din 1910 al lui Kandinsky, *Despre spiritual în artă*. Acolo, pictorul rus se referise, de pildă la „o vorbă profetică a lui Goethe" ; în *Almanah*, el preciza sursa aluziei — încă îndeajuns de vagă în cartea din 1910 —, indicînd un pasaj din *Conversațiile cu Goethe* ale lui Friedrich Wilhelm Riemer, pasaj ce va deveni un fel de laitmotiv al tuturor intervențiilor teoretice grupate aici : „În 1807, Goethe spunea : «cunoașterea în întregime a bazelor picturii lipsește de multă vreme ; nu există o teorie generală a picturii, așa cum are muzica»"[6].

Eseul cel mai amplu din *Almanah* e dedicat *Problemelor formei* și e semnat de Kandinsky. Will Grohmann l-a denumit „contribuția cea mai matură a lui Kandinsky la teoria artei"[7]. Artistul reia principiul „necesității interioare", considerată întotdeauna de el adevăratul centru al convingerilor lui teoretice. Se insista asupra unei libertăți nelimitate în alegerea mijloacelor de expresie, ceea ce — susținea Kandinsky — permitea artei „să se miște între cei doi poli: *abstracție totală și realism total*"[8]. Așa se și explică numărul derutant de mare al ilustrațiilor din *Almanah* : într-un anunț publicitar menționat de Lankheit se dă explicația că „o asemenea carte este un loc de

[1] Yvan Goll, citat în Walter H. Sockel, *Introducere* la *An Anthologie of German Expressionist Drama*, Garden City, 1963, p. XVI.
[2] Franz Marc, citat în Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 39.
[3] *Almanac*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 107.
[5] *Ibid.*, p. 83.
[6] *Ibid.*, p. 112.
[7] Will Grohmann : *Kandinsky*, p. 99.
[8] *Almanac*, p. 113.

întîlnire al tuturor direcțiilor puternice care se manifestă astăzi în toate domeniile artei ; tendința lor fundamentală e aceea de a lărgi limitele de pînă acum ale expresiei artistice" [1].

Reproducerile erau considerate o parte esențială a cărții. De vreme ce nu „exteriorul convențional", ci „viața lăuntrică" era aceea care determina valoarea unei opere de artă, „toate criteriile esteticii clasice rămîneau fără putere" [2]. „Înzestrați cu o nuia fermecată, artiștii cercetează arta trecutului și a prezentului" [3] — scriau Kandinsky și Marc în *Prefața* unei a doua ediții a cărții. Reproducerile erau aranjate într-o suită, astfel încît „sunetului lăuntric" al uneia să-i răspundă „sunetul contrastant" al celei următoare. În același timp, exemplele alese din culturile mai vechi constituiau „ un proces al focului" [4] pentru cei ce aspirau să întemeieze o cultură nouă. Kandinsky îi cerea cititorului o detașare de propriile idei, pentru ca astfel să se lase cu totul în voia unei experiențe mai curînd culturale decît psihologice (experiență, neîndoielnic interesantă sub raport teoretic, dar — în fapt — aproape cu neputință de realizat, pentru că renunțarea la propriile idei însemna știrbirea „libertății totale" a cititorului, factor — așa cum se știe — esențial în teoria estetică a lui Kandinsky). „Dacă cititorul e în stare să se debaraseze de propriile-i idei și sentimente, cel puțin pentru o vreme, și să răsfoiască această carte, trecînd de la o pictură votivă a lui Delaunay, de la Cézanne la o operă de artă folclorică rusească, de la o mască populară la Picasso, de la o pictură pe sticlă la Kubin etc., atunci sufletul său va dobîndi experiența unor vibrații multiple și el va pătrunde în sfera artei" [5].

Teorie, fără îndoială discutabilă din însăși perspectiva esteticii kandinskiene. „Vibrațiile multiple" nu se puteau produce într-un suflet care se golea în mod deliberat de experiența contemplării unei opere de artă, într-un spațiu netulburat de prezența nici unei idei artistice. Kandinsky propovăduia, de fapt, „ingenuitatea" ca formă a receptării artei și se apropia vădit de concepțiile lui Kirchner, cînd — de fapt — *Călărețul Albastru* voise să promoveze ideea unei înțelegeri complexe a artei vizuale ca parte a unui sistem al culturii.

„Expansiunea granițelor tradiționale ale expresiei artistice" devenea „o tendință fundamentală a redactorilor *Almanahului*. Dorința de înnoire, repudierea prejudecăților se deslușea mai ales în alăturarea neașteptată a operelor de pictură și de sculptură reproduse în carte. Însă, e adevărat că judecată astăzi, această „juxtapunere

[1] Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 38.
[2] Franz Marc, în *Almanac*, p. 67.
[3] *Almanac*, p. 258.
[4] Franz Marc : *Almanac*, p. 65.
[5] Kandinsky, *ibid.*, p. 186.

provocată" [1] pare mai puțin „revoluționară" decît în urmă cu șapte decenii. În primul rînd, *Almanahul* nu era cîtuși de puțin lipsit de predecesori din acest punct de vedere : în epoca romantică, xilografiile medievale germane și miniaturile persane fuseseră redescoperite ; în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arta japoneză, arta populară și primitivă erau adesea invocate de tînăra generație de artiști francezi ; mai recent, Picasso și *Puntea* regăseau în arta africană și în alte creații din muzeele etnografice exemplul unei expresii apte să tălmăcească sensurile unor raporturi specifice între om și natură. Uneori, dorința celor din „*redacția Călărețului Albastru*" de a lărgi orizontul artei cunoscut de europeni, adăugînd modelele unor creații extrem-orientale, nu era susținută de o cunoaștere suficientă a valorilor. Iar în privința gravurilor medievale, se citează precizarea unui istoric al artei care, într-un tratat publicat în 1928, stabilea că o astfel de operă, prezentată în *Almanah* ca aparținînd Evului Mediu, era doar o stîngace imitație din 1818 [2].

Dar dincolo de asemenea erori ce proveneau dintr-un prea mare zel cu care se combăteau prejudecățile academiste, *Călărețul Albastru* a avut o contribuție importantă la constituirea unei conștiințe artistice receptive la realitățile reflectate de creația extraeuropeană și de arta folclorică din diverse țări ale Europei. *Almanahul* münchenez a avut, de pildă, meritul de a fi atras atenția asupra stampelor populare rusești și picturilor bavareze pe sticlă, care de acum înainte vor figura statornic în repertoriul de modele ale artei moderne. Fenomenul e cu atît mai semnificativ, cu cît se producea la cîțiva ani după momentul introducerii structurilor folclorice românești, prin intermediul creației lui Brâncuși, în circuitul artei moderne universale.

Pictura țărănească pe sticlă „a influențat viziunea și stilul grupului de la München mai mult decît oricare gen al artei populare" [3]. La Murnau, pe malul lacului Staffel, nu departe de capitala Bavariei, se afla un centru important al acestui meșteșug. Aici se stabiliseră Kandinsky și Gabriele Münter, vizitați adesea de Jawlensky și Werefkin. Un vizitator povestea că „la atelierul din München al lui Jawlensky, un perete întreg era acoperit cu picturi pe sticlă" [4]. Un biograf al Gabrielei Münter scria : „Nenumărate picturi de acest fel, cumpărate la tîrgurile din sate, erau așezate peste tot, în apartamentul

[1] Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 39.
[2] W. L. Schreiber, citat de Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 39.
[3] Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 40.
[4] Vezi Kenneth Lindsay, „The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First *Blaue Reiter* Catalogue", în *The Art Bulletin*, XXXV (mart. 1953), p. 43.

artistei" [1]. Cei patru prieteni studiau mai ales exemplarele din bogata colecție a berarului Krötz din Murnau (unsprezece din ilustrațiile *Almanahului* erau reproduceri ale picturilor din colecția lui Krötz). Și, semnificativ, tuspatru au încercat să se exprime ei înșiși în tehnica subtilă a acestui gen popular. Însuși simbolul care figura pe coperta cărții : un călăreț colorat într-un albastru puternic, fusese împrumutat de Kandinsky din repertoriul folcloric al picturii pe sticlă ; el ajunsese la această soluție după numeroase încercări de a găsi o imagine „îndeajuns de puternică pentru a exprima misterul și elanul artei, forța inspirației, sugestia mișcării ritmice, sonore" [2].

La sfîrșitul anului 1911, Marc i-a dăruit prietenului său o pictură pe care o realizase în această tehnică : ea îl reprezenta pe Henri Rousseau-Vameșul. Editorul münchenez Reinhard Piper îi trimisese mai de mult lui Kandinsky un exemplar al monografiei despre Rousseau, publicată în Franța de criticul german Wilhelm Uhde. Arta Vameșului îi era cunoscută lui Kandinsky, care o văzuse la Paris ; într-o scrisoare din iunie 1911 se referise la ea în cuvinte dintre cele mai elogioase [3]. Dar, de data aceasta, i se părea că pictorul „naiv" e o revelație a adevărului și că fiecare artist modern trebuie să se întoarcă spre el ca spre o sursă a simplității și a profunzimii. În articolul despre formă publicat în *Almanah*, el scria : „Henri Rousseau, care poate fi considerat tatăl acestui realism, a arătat tuturor drumul, simplu și convingător" [4].

I-a scris lui Uhde, rugîndu-l să-i împrumute cîteva clișee folosite în monografia sa și, datorită intervenției lui Delaunay, a putut să achiziționeze o pictură, *Strada*, proprietate a moștenitorilor lui Rousseau (reproducerea acestui tablou va ilustra articolul despre formă din *Almanah*). Cu toate că reproducerile din cartea lui Uhde erau de slabă calitate tehnică, Marc le-a descoperit cu atîta entuziasm, încît a copiat pe sticlă mai multe dintre ele (tabloul dăruit lui Kandinsky era o astfel de copie — sau, mai curînd, o interpretare — a faimosului *Autoportret* al artistului francez). Prezența unei lucrări a Vameșului într-o carte tipărită pe atunci în Germania era, neîndoielnic, un semn de îndrăzneală. Reinhard Piper însuși, „unul dintre cei mai bravi susținători ai artei de avangardă" — cum îl numea Marc — n-a cutezat să asculte sfatul lui Delaunay și să publice traducerea monografiei lui Uhde ; aceasta n-a văzut lumina tiparului german decît în 1914, la un editor din Düsseldorf.

[1] J. Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, München, 1957, p. 31.
[2] Kenneth Lindsay, *op. cit.*, p. 47.
[3] Vezi Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 41.
[4] *Almanac*, p. 185.

Astăzi, ni se pare foarte natural ca editurile de artă să consacre studii ample acestui gen al creației populare. (Mai ales, desigur, în România, unde diversele școli țărănești ale zugravilor pe sticlă au păstrat în chip miraculos vitalitatea unei arte de adîncă vibrație coloristică.) Se publică, de asemenea, curent, cărți dedicate artei copiilor. Iar pictura Vameșului Rousseau a intrat de mult în tezaurul artei universale. Acum șase decenii și jumătate, însă, gestul lui Kandinsky și Marc avea caracter de pionierat ; și se cuvine să acceptăm ideea că *Almanahul Călărețului Albastru* a avut, din această perspectivă, un rol important în înlăturarea unor prejudecăți conservatoare și elitiste.

Ideea „sunetului lăuntric" pe care artistul îl aude în fiecare obiect și-l transmite privitorului deschide cel mai lesnicios drum spre sinestezia artelor. Exemplul cel mai elocvent e susținut, în *Almanah,* de relația dintre muzică și pictură, căreia cei doi redactori i-au rezervat un spațiu larg. Sugestia venea, desigur, de la *Republica* lui Platon, unde se vorbește despre pictură ca despre o artă „determinată de aceleași legi ca și ritmul muzicii". Încă înainte de a se fi conturat o mișcare romantică, se instaurase conceptul de *culoare-muzică,* și în jurul lui 1900, ideea unei înrudiri între aceste arte poate fi considerată un loc comun al multor teorii susținute de pictori și de muzicieni. Dar și în această privință, *Călărețul Albastru* a reprezentat unul dintre momentele cele mai semnificative ale transferului ideii pur speculative în teritoriul creației.

Kandinsky intenționase să dea cărții lui, *Despre spirit în artă,* subtitlul *Limbajul culorii.* Preocuparea sa rămîne evidentă și în *Almanah :* colaborarea lui Leonid Sabaneiev, fostul elev al lui Mussorgski, care publică aici un comentariu al compoziției lui Skriabin, *Poemul focului,* a fost cerută de pictor ca o ilustrare a principiului „corespondenței dintre sunete și culori". Pe de altă parte, prietenia cu Schönberg (pe care un celebru muzicolog, H. H. Stuckenschmidt, îl numise „cea mai uimitoare conjuncție planetară de pe firmamentul secolului al XX-lea") îi deschidea lui Kandinsky o excelentă posibilitate de colaborare. *Teoria armoniei* a fost publicată de Schönberg exact în același timp în care apărea și *Despre spirit în artă ;* coincidență cu atît mai simptomatică — s-a spus — cu cît atitudinea celor doi prieteni era comună cel puțin în privința unui punct definitoriu : „artistul creează nu ceea ce consideră alții că ar putea fi frumos, ci ceea ce e imperios necesar propriei dorințe de exprimare".

Colaborarea cu Schönberg era neapărat trebuitoare *Almanahului:* „Schönberg *trebuie* să scrie despre muzica germană... Primul număr fără Schönberg! Nu, așa ceva era imposibil!" [1] — exclama Kandinsky.

[1] Scrisoare către Marc, din 16. IX. 1911 ; cf. H. H. Stuckenschmidt, „Kandinsky et Schönberg", în *Derrière le Miroir,* 133—134 (oct.-nov. 1962), p. 13.

În 1909, Kandinsky îl întîlnise pe compozitorul Thomas von Hartmann la München. Articolul publicat în *Almanah* de Hartmann, *Despre anarhie în muzică*, e rezultatul „îndelungatelor convorbiri între cei doi" [1]. În termeni foarte asemănători acelora folosiți în *Despre spirit în artă*, muzicianul se referă la „necesitatea interioară" și definește „esența frumuseții în artă" drept „corespondența mijloacelor de expresie cu necesitatea interioară" [2].

S-a insistat asupra semnificației pe care „compoziția scenică" *Sunetul galben* a lui Kandinsky, apărută și ea în *Almanah*, a avut-o în explicarea teoriilor estetice ale pictorului. Chiar și citită ca „o continuare logică a ideilor referitoare la sinteza artelor" — așa cum o privește Lankheit [3], „compoziția scenică", este mai curînd o demonstrație (și, în această calitate, nu lipsită de anume retorism). Succesiune a unor tablouri intens colorate, fără să urmărească în vreun fel construcția unei acțiuni dramatice, *Sunetul galben* dovedește cît de profund era dator *Călărețul Albastru* teoriei preromanticilor germani : Philipp Otto Runge, prietenul lui Novalis, proiectase „o operă abstractă, picturală, muzicală, de poezie cu coruri".

Criticii contemporani au deslușit în ideile artistice ale *Almanahului* „o reacție împotriva impresionismului" și a „reproducerii iluzioniste a naturii". S-a relevat efortul de a crea un limbaj „al liniei și al suprafeței, al culorilor și al valorilor, care nu intenționează să sugereze vreun obiect definit sau să includă asociații de ordin intelectual". Dar, în același timp, un istoric de artă foarte respectat pe atunci, Hans Tietze, atrăgea atenția asupra faptului că „artiștii de la *Călărețul Albastru* n-au putut să se despartă (și nici n-ar fi avut cum s-o facă) de reprezentarea obiectului. Chiar dacă reprezentarea e rezultatul unui proces complicat de sinteză, un ochi avizat, un gînd care cunoaște sensul acestei sinteze, poate reface procesul în sens invers și ajunge atunci, neapărat, la modelul material ce a constituit sursa etapelor succesive ale stilizării, ale eliminării detaliilor" [4].

Importanța mișcării *Călărețului Albastru* stă, mai ales, în reevaluarea unor concepte tradiționale ale istoriei artei și adaptarea lor la înțelesurile culturii moderne. În 1914, Heinrich Wölfflin va formula teza conform căreia „istoria artei și arta se dezvoltă paralel" ; cu alte cuvinte, teoria artistică își trage concluziile din realitatea creației și, în același timp, o influențează, propunîndu-i noi înțelesuri ale unor

[1] Klaus Lankheit, studiul introductiv la *The Blaue Reiter Almanac*, p. 42.
[2] *Almanac*, p. 113.
[3] *Op. cit.*, p. 43.
[4] Cf. *ibid.*, p. 44.

noțiuni larg acceptate pînă atunci. *Almanahul* din 1912 compunea o nouă imagine a „istoriei comparative a artei", alăturînd în chip neobișnuit opere de pictură aparținînd unor epoci între care nimeni nu se gîndea pînă atunci că s-ar putea trasa linii de unire. S-a sugerat, de pildă, că interpretarea goticului „a fost influențată, de atunci încoace, de imaginea bisericii *St. Séverin* a lui Delaunay, de acele întretăieri dramatice de linii ce prevestesc, parcă, ruina și renașterea, așa cum au fost reprezentate în *Almanah*" [1].

„Șocul violent, catastrofal, al întregii culturi burgheze" [2] pe care Tietze îl descifra în „prevestirile *Călărețului Albastru* avea să se producă foarte curînd. Macke va fi ucis pe front, în toamna lui 1914 (avea 27 de ani !) ; Marc va muri și el în luptele de la Verdun, în primăvara lui 1916. Dar ecourile ideilor afirmate de grupul de la München s-au reverberat departe, în Germania și dincolo de granițele ei. Concepțiile grupării müncheneze au fost însușite de artiștii și de teoreticienii multor cercuri ale pictorilor germani, și nu numai ale lor.

Influenta revistă a lui Herwarth Walden, *Der Sturm*, a contribuit și la ea difuziunea ideilor lui Kandinsky și ale lui Marc. La gruparea müncheneză aderaseră artiști veniți din diverse țări europene (și germano-americanul Lyonel Feininger, născut la New York, dar educat la Hamburg și la Berlin). La una din „seratele revistei *Sturm*", la care Walden rostea necrologurile tinerilor Macke, Marc, Stramm — căzuți în război —, Kandinsky își citea cîteva poeme și Kokoschka asista la reprezentarea unei piese scrise de el. Prin intermediul revistei lui Walden, un grup de artiști emigrați la Zürich din mai mult țări angajate în conflagrație au luat cunoștință de activitatea lui Kandinsky și a prietenilor săi și s-au declarat de îndată de acord cu ea. La început, Jean Arp (care va participa la expoziția de grafică de la München), apoi Hugo Ball. Revista grupului dadaist de la Zürich, *Cabaret Voltaire*, a apărut în iunie 1916 și conținea colaborări ale lui Apollinaire, Arp, Ball, Blaise Cendrars, Jakob van Hoddis, Richard Huelsenbeck, Marcel Iancu, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Picasso, Tristan Tzara — printre alții. „Fondatorii expresionismului, ai futurismului și cubismului — scria Ball —, prima sinteză a direcțiilor moderne în artă și literatură" [3]. O notă din jurnalul lui Ball consemna, în 1917, datoria intelectuală față de artiștii din München : „Ieri, prelegere despre Kandinsky. O veche idee care mi-a fost întotdeauna

[1] Ludwig Grote, prefața la *Catalogul* expoziției *Blaue Reiter*, München, 1949, p. 12.

[2] Cf. Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 45.

[3] Cf. Richard Brinkmann, *Dadaism and Expressionism*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 99.

dragă a prins trup : arta totală, pictură, muzică, dans, poezie — totul e cuprins aici" [1].

După cum se vede, apropierea celor de la *Călărețul Albastru* de celelalte mișcări ale artei moderne nu se producea neapărat în sensul unei afinități stilistice. Programul grupării lui Kandinsky era, de fapt, îndeajuns de vag și permitea stabilirea unor raporturi mai curînd afective cu artiști aparținînd unor tendințe al căror program diferea substanțial de acela al cercului münchenez. Trăsătura comună cea mai pronunțată era aspirația de a crea *o sinteză* a artelor, ceea ce — se cuvine să observăm — nu constituie temeiurile unei teorii artistice specifice.

Așa se explică interpretarea dată *Bauhausului* de unii istorici ai artei germane, ca o continuare a ideilor *Călărețului Albastru* [2]. Școala înființată de arhitectul Walter Gropius la Weimar, în 1919, voia să stabilească principii noi ale esteticii urbane, să creeze o ambianță prielnică existenței umane. Fondatorul școlii considera că tablourile lui Kandinsky, „acea geometrie magică a culorilor", dezvăluie „o rațiune cu adevărat constructivă". El va fi cel care va include cartea scrisă de Kandinsky despre elementele picturii în vastul program editorial al *Bauhausului*, într-o colecție cuprinzînd lucrări consacrate arhitecturii, construcțiilor, instalațiilor moderne din locuințe, ateliere, birouri, hale de uzină, decorațiilor interioare, artei teatrale, fotografiei, filmului. Poate că numai din această perspectivă, a integrării picturii într-un sistem al activităților umane, *Călărețul Albastru* și *Bauhausul* își aflau o punte de legătură. Pentru că, spre deosebire de Gropius, majoritatea arhitecților și profesorilor de la Weimar nu recunoșteau capacitatea picturii de șevalet de a colabora în vreun fel la realizarea unei construcții „funcționale".

Opoziția față de forma tradițională a picturii se explică deopotrivă prin „conștiința inutilității sale în ordinea socială a lucrurilor" și prin dorința de a elimina „umilitorul test al expozițiilor, capriciile colecționarilor, specula negustorilor de artă". Kandinsky a încercat să împace exigențele raționaliste ale *Bauhausului* cu bazele spiritualiste ale artei, așa cum și le stabilise cu mai mulți ani în urmă. Nu numai o lucrare teoretică, *Punctul și linia pe o suprafață,* elaborată în anii colaborării sale cu școala din Weimar, ci și operele de pictură, compuse tot mai adesea sub semnul introducerii elementelor de construcție matematică, mărturisesc heteromorfismul concepțiilor lui din această perioadă. În momentul apropierii de *Bauhaus,* relațiile cu expresionismul ale artei lui Kandinsky se întrerupseseră. Și aceasta nu numai ca o con-

[1] Cf. Klaus Lankheit, *op. cit.*, p. 46.
[2] *Ibid.*

secinţă a tragicelor împrejurări ale războiului cînd pieriseră cei mai apropiaţi colaboratori ai săi de la *Călăreţul Albastru*, Macke şi Marc.

Dar încă din vremea colaborării la *Almanah* şi a organizării expoziţiilor de la München şi de la Berlin, el se îndreptase spre o artă „non-obiectivă" ; e adevărat că, pe atunci, obiectul nu dispăruse din tablourile sale, forma se înscria într-un spaţiu ordonat raţional. Artistul a vrut să acrediteze faptul că adeziunea lui la arta abstractă s-a produs accidental, şi nu ca o urmare firească a unei evoluţii stilistice. Într-o seară — povesteşte el —, întorcîndu-se în atelier, a fost întîmpinat de o pictură uimitor de frumoasă. „Mai întîi m-am oprit, şovăind, în prag ; apoi, m-am apropiat repede de pictura misterioasă, în care nu zăream decît forme şi culori şi al cărei conţinut nu-l înţelegeam. Am găsit imediat cheia enigmei : era un tablou de-al meu, sprijinit de perete. A doua zi, pe lumină, am încercat să-mi regăsesc impresiile din ajun, dar n-am izbutit decît pe jumătate. Recunoşteam acum toate obiectele, dar miraculoasa umbră din seara cealaltă dispăruse. Acum ştiam precis că obiectul îmi distruge pictura" [1].

Va trece, însă, multă vreme pînă ce Kandinsky va descoperi un „înlocuitor" al obiectului. Chiar şi după ce va începe să picteze *Improvizaţiile*, compoziţii coloristice în care elementul dominant e încercarea de transcriere directă a emoţiei, „un răspuns intuitiv dat naturii", sugestiile lui Gauguin şi ale ornamenticii *fauviste* vor putea fi regăsite în pictura lui. „Ceea ce aş putea spune despre mine sau despre picturile mele nu atinge decît *superficial* înţelesul *artistic pur*. Pictura trebuie privită ca o reprezentare a unei *stări de spirit* şi nu a unui *obiect*" [2].

Apropierea de natură rămîne, deci, factorul esenţial al picturii. Însă ea se produce într-un mod care relevă familiarizarea cu viziunea expresionistă : ceea ce se exprimă, în primul rînd, în pictură nu e imaginea exterioară, „impresionistă", ci starea de spirit, realitatea lăuntrică. Expresionistă în esenţă, arta lui Kandinsky conţine şi sugestii ale unor direcţii subiectiviste ce exaltau elementul spontan, „automatismul". Arp şi suprarealiştii abstracţi, Masson şi Miró au beneficiat — aşa cum s-a spus în mai multe rînduri — de exemplul pictorului rus, de teoria „tensiunii interioare", a „creaţiei subconştiente", însuşită şi de poezia unui Gottfried Benn. S-ar cuveni, poate, sugeram cu un alt prilej [3], să se adauge că admiraţia lui Kandinsky

[1] *Kandinsky*, catalog al expoziţiei de la Muzeul Guggenheim, New York, 15. III—15. V. 1945, p. 25. Pentru momentul întoarcerii lui Kandinsky spre arta abstractă, vezi şi Marcel Brion, „Le tournant spirituel", în *I 4 soli*, nr. 6 (nov.-dec. 1955) ; Myers, *op. cit.*, p. 170.

[2] Cf. A. H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936, p. 32.

[3] *Expresionismul*, Editura Meridiane, 1969, pp. 72—3.

față de Henri Rousseau (împărtășită de toți cei de la *Călărețul Albastru*) provenea în bună măsură din concepția despre funcția creatoare a subconștientului. Imaginile fantastice, de o aparentă candoare, ale Vameșului izvorau dintr-o imaginație neliniștită care răsturna datele realului, le reinterpreta, așezîndu-le în relații noi. Tradiția himerelor romanice, a lui Bosch, Bruegel și a narațiunii fantastice medievale pătrundea în arta suprarealistă și prin intermediul picturii lui Rousseau.

Treptat, legăturile cu realitatea ale picturii lui Kandinsky deveniseră mai firave, influențele lui Gauguin și ale *fauvilor* fuseseră asimilate în sensul unui arbitrar estetic : universul realului nu mai furniza decît „matca“ artei, forma și culoarea modificîndu-se permanent, în funcție de starea de spirit pe care tindeau s-o exprime. După mai mulți ani, pictorul va recunoaște înrîurirea produsă asupra artei sale de atmosfera culturală a vremii, în anii aceia în care Marc și Nolde prevesteau apropierea amenințătoare a războiului. Refugiul lui Kandinsky în teritoriul „formei pure“ a însemnat un mod de respingere a unei realități tragice, condamnată și de Marc cînd îi opunea lumea tainică și candidă a naturii neatinse de om.

Anii războiului vor coincide în pictura lui Kandinsky cu ceea ce el însuși va numi „perioada dramatică“. Dar, în numele eliminării detaliului descriptiv, a anecdotei, el va cultiva mai departe o artă a ritmurilor cromatice, a esențelor, într-o vreme în care Otto Dix, Nolde sau Käthe Kollwitz vorbeau despre tragediile unei lumi bîntuite de marele cataclism.

Kandinsky nu a fost totuși un indiferent. Entuziasmul cu care a întîmpinat revoluția din patria sa o demonstrează pe deplin. Dealtminteri, legăturile lui sufletești cu pămîntul rusesc nu se întrerupseseră nici în vremea cînd năzuia să stabilească unele canoane estetice în care sugestia obiectului să lase locul unei vibrații lirice, muzicale. În multe tablouri pictate de el în anii 1913—14 se deslușesc variații pe motivul stilizat al troicii sau al turlei ruso-bizantine. După izbînda Revoluției, Kandinsky s-a întors în țară ; în 1918 era profesor la Academia de arte din Moscova și lucrător al secției de artă a Comisariatului Poporului pentru Educația Publică. Peste un an va fi numit director al Muzeului de artă ; va întemeia un Institut de cultură artistică, întocmindu-i și cel dintîi plan de cercetare (orientat cu precădere spre studierea valorilor artei populare). Profesor al Universității din Moscova, vicepreședinte al Academiei de arte, Kandinsky lucra cu pasiune, bucuros că i se ofereau condițiile traducerii în practică a teoriilor privind integrarea artei într-un sistem larg al culturii.

Poate că nici în acea perioadă nu o fi fost preocupat în mod special de aspectele sociale ale evoluției artei (deși e foarte greu de

crezut că nu ar fi fost conștient de sensul prefacerilor la care lua parte). Dar evenimentele vremii influențau, în orice caz, „dacă nu gîndirea, cel puțin experiențele sale" [1] — cum avea să observe Cassou. Revoluția îl îndemnase să vadă că venise timpul ca întreaga artă să fie privită într-o perspectivă nouă, înțeleasă sub raportul contribuției sale sociale. La Academia de artă din Moscova, acest partizan al „ritmului pur" propusese o colaborare între artiști și oamenii de știință, pentru stabilirea unor principii logice ale esteticii urbane. Și aceasta, înainte ca în atelierele *Bauhausului,* Gropius și colegii săi să fi proclamat necesitatea introducerii unor asemenea criterii în planurile orașelor moderne și în sistemul școlar de artă și de arhitectură.

Nu se poate rosti, firește, numele *Călărețului Albastru* fără a-l evoca în primul rînd pe Kandinsky. Dar s-ar comite o mare nedreptate dacă nu s-ar aminti contribuția celuilalt editor al *Almanahului,* Franz Marc, și a altor cîțiva artiști atrași, poate, de „aura fantastică și de patosul straniu" [2] ale lui Kandinsky, dar și de personalitatea complexă a celui care „a revoluționat forma, îndemnat de un spirit cu adevărat franciscan" [3].

Rapida maturizare a lui Marc i-a făcut pe unii să-l numească „un Rafael al epocii moderne" [4]. Asemenea marelui artist al Renașterii, el a încercat să concilieze contradicțiile unei vremi de intense modificări ale perspectivei artistice ; amîndoi s-au stins înainte de a fi împlinit 40 de ani, după ce parcurseseră un drum ale cărui meandre sînt clar desenate.

Marc a început prin a consemna impresii simple, pline de o poezie calmă a naturii și a evoluat spre o expresie intensă, încercînd să surprindă „misterul vieții făpturilor fără grai" [5]. Apoi, s-a îndreptat spre o analiză a formei de tip cubist, atingînd în cele din urmă unele zone ale artei abstracte. Un drum străbătut în numai opt ani, fără ca vreuna din etapele acestea să fi lăsat impresia lipsei de profunzime în însușirea stilului și a stării de spirit specifice.

A renunțat la reprezentarea figurii umane pentru că a avut convingerea că „necuvîntătoarele duc o existență mai puțin izolată decît comunitățile umane" [6] Era urmărit, pînă la obsesie, de ideea comuniunii între oameni și a oamenilor cu natura, ca o condiție a supraviețuirii lumii ; și, cînd a crezut că „societatea modernă, dominată de

[1] Jean Cassou : *Panorama des arts plastiques contemporains,* Paris, 1960, p. 426.
[2] Elsbeth Macke ; cf. Franz Roh, *op. cit.,* p. 47.
[3] Franz Roh, *ibid.,* p. 43.
[4] Klaus Lankheit, *Franz Marc, Watercolors, Drawings, Writings,* Londra, 1960, p. 7.
[5] *Ibid.,* p. 8.
[6] Cf. Franz Roh, *op. cit.,* p. 43.

prejudecățile burgheze, ridică înalte ziduri ce-i însingurează pe oameni și-i osîndesc la egoism și la cruzime" [1], a vrut să se apropie de cei care n-au pierdut instinctul conviețuirii în natură.

O cronică a expoziției de la München a *Călărețului Albastru*, publicată în ziarul conservator *Münchner Neueste Nachrichten*, definea astfel arta grupării lui Kandinsky : „Oricine poate ajunge la concluzia că majoritatea membrilor ei... sînt bolnavi incurabili, sau că avem de-a face cu trișori lipsiți de decență care au înțeles pofta de senzațional a vremii noastre și știu să profite de ea". Replica lui Marc a fost deosebit de violentă : „Atît de mult ni s-a tocit sensibilitatea, ochii ni s-au deprins atît de bine cu banalitatea, încît cea mai superficială comparație cu natura e interpretată ca un criteriu util al artei ; mințile ne-au devenit atît de letargice, încît nu mai sînt în stare să deslușească impulsurile imitației de adevărata forță a artei" [2].

În picturile lui Marc, animalele nu sînt simple reprezentări menite să ilustreze cine știe ce atlas elegant de zoologie ; ele nu sînt piese documentare, ca în desenele americanului Audubon, datorită cărora secolul nostru poate măsura nesăbuința celor ce au făcut să piară speciile de păsări și de animale, podoaba de odinioară a Munților Stîncoși și a preeriilor. Viețuitoarele pictate de Marc stau, aproape întotdeauna, cuibărite asemenea unor pui, oploșite la sînul Maicii Naturi. Căprioare și pisici sălbatice sînt ghemuite cu picioarele aduse sub pîntec, într-un desen sugerînd parcă, mai curînd, cochiliile unor melci fantastici, unind — astfel — înfățișări foarte diferite ale firii. În 1912, el declara că intenționează „să creeze simboluri ce vor fi așezate pe altarul viitoarei religii a minții... Arta viitorului va fi o formă a convingerilor noastre științifice" [3].

Scrisorile sale către Kandinsky sau Macke mărturisesc aspirația creării unei compoziții atotcuprinzătoare, „posibilă numai dacă mintea omenească e pe deplin conștientă de unitatea țesăturii din care e alcătuită lumea" [4]. Îl interesau schimbările produse în alte arte și credea că ele anunță transformări ale picturii. „Îți poți imagina o muzică renunțînd complet la tonalitate ? — îi scria el lui Macke în 1911, după ce asistase la o seară de muzică de cameră a lui Schönberg. M-am gîndit tot timpul la compozițiile de mari proporții ale lui Kandinsky, scrise în afara oricărei game recognoscibile... cînd am ascultat această muzică în care fiecare ton e separat de toate celelalte..., așa încît noțiunile de consonanță și disonanță nici măcar nu

[1] Cf. Klaus Lankheit, *Franz Marc...*, p. 11.
[2] Cf. Franz Roh, *op. cit.*, p. 43.
[3] Cf. *ibid.*, p. 44.
[4] Cf. Peter Selz, *op. cit.*, p. 200.

există. Disonanța e pur și simplu o consonanță ceva mai spațiată..., idee de care sînt în permanență absorbit cînd pictez" [1].

Întîlnirea cu Macke și apoi cu Kandinsky a fost decisivă pentru definirea unui stil personal al lui Marc. O paletă mai luminoasă, o tendință mai marcată de eliminare a amănuntelor au fost rezultatul îndemnului spre o sinteză mai pronunțată a formelor pe care l-a primit de la prietenii săi. În jurul lui 1911, părea că își consolidase întreaga schemă cromatică pe legea tradițională a contrastelor complementare roșu-verde, albastru-oranj, galben-violet. Dar, după ce în 1912 l-a vizitat pe Delaunay, culoarea a devenit mai dinamică, urmînd modelul descompunerii prismatice. Expresia formei a început „să-și manifeste o viață proprie" ; dar, foarte simptomatic, odată cu integrarea unor simplificări mai drastice, cu reducerea obiectului la semn, pictura lui Marc se îndepărtează treptat de pătimașa bucurie a culorii pe care o comunicase în lucrările de pînă în 1913. Acum, în ajunul războiului, cînd întreaga artă expresionistă pare să recepteze sunetele răuprevestitoare ale uraganului ce se apropia, Marc a devenit un pictor care credea că arta nu mai poate să dea glas decît „simțămîntului de durere universală ce-l împresoară de pretutindeni pe omul supus ordinei crimei, legiferată de burghezie" [2].

Nici o speranță nu mai sclipește în tablourile lui, covîrșite de un sentiment profund tragic. Considera lucrarea sa din 1913, *Destinele animalelor,* drept „capodopera creației" sale. Într-o scrisoare către Macke, el o explica în termeni lipsiți de orice echivoc : „copacii își dezgolesc inelele, animalele își scot la iveală venele... și orice făptură vie e o tristețe care arde" [3].

Era o pictură premonitorie : peste trei ani, artistul va fi ucis la Verdun. Va avea atunci treizcei și șase de ani.

August Macke va muri și mai tînăr, la douăzeci și șapte de ani. E, desigur, aproape cu neputință să se judece evoluția posibilă a unui pictor care abia cu doi sau trei ani înaintea morții începuse să-și contureze personalitatea, după ce — asemenea multor artiști ai vremii, mai vîrstnici chiar decît el — tatonase posibilitățile de expresie ale curentelor moderne, fără să fi putut lua o decizie imediată asupra direcției care-i deschidea un orizont mai larg.

Era la fel de străin și de sensibilitatea aproape maladivă a lui Marc, și de intelectualismul neliniștit al lui Kandinsky. „Pentru mine, arta e o îmbrățișare bucuroasă a naturii"[4] — scria el în anul apariției *Almanahului.*

[1] Cf. *ibid.*, p. 176.
[2] Cf. *ibid.*, p. 201.
[3] Cf. Franz Roh, *op. cit.*, p. 44.
[4] Cf. *ibid.*, p. 45.

Impresionist la 20 de ani, influențat de Cézanne la 22, de Matisse la 23, de cubism la 25, de futurism la 26 („toată problema futurismului e *ilustrarea mișcării*" [1]), el a străbătut toate aceste experiențe nu în căutarea unei „expresii interioare", cum făcuse Marc, ci a unei arhitecturi picturale transparente, întemeiată pe acorduri puternice, senzuale. Chiar și operația — prin definiție rațională — a diviziunii culorii ducea, în tablourile lui Macke, la imagini pline de sevă, joviale. Dintre toți artiștii grupului münchenez, el a fost singurul care nu a crezut că natura și viața citadină stau într-un raport de tragică opoziție : subiectele sale sînt inspirate de existența oamenilor marelui oraș, plimbîndu-se pe aleile largilor parcuri, privind la vitrinele magazinelor, întreaga imagine scăldîndu-se într-o culoare solară.

La începutul lui 1914, împreună cu Klee, călătorise în Tunisia și, în atmosfera limpede de acolo, unde culorile se separau, alcătuind o fascinantă priveliște de caleidoscop (ce va fi regăsită și în lucrările lui Klee din acea vreme), a creat nenumărate acuarele și desene ce constituie, după opinia unor istorici de artă, cea mai reprezentativă secțiune a creației lui Macke [2]. Pasiunea pentru opozițiile cromatice nete își afla aici un cîmp vast de împlinire ; construcția plastică radioasă, claritatea schemei compoziționale enunțau o accentuare a însușirilor de colorist ale lui Macke. Dar, în toamna acelui an, aproape imediat după ce fusese chemat sub arme, artistul a fost ucis pe frontul francez.

Heinrich Campendonk avea 23 de ani cînd a fost invitat de Marc (care-l recunoștea ca pe „cel mai apropiat discipol" al său [3]) să colaboreze la *Almanahul Călărețului Albastru*. Lucrările sale din acea perioadă reflectă, dealtminteri, o mare fidelitate față de exemplul lui Marc, căutînd — asemenea maestrului său — să capteze sugestia mișcării viețuitoarelor în natură, misterul existenței lor în preajma „matricei universale", pămîntul. Ceva mai tîrziu, el a creat o sinteză a influenței primite de la Marc cu aceea a lui Chagall, clădind o imagine halucinantă și, în același timp, cordială a formelor de animale și umane, trăind într-o lume primordială, copleșită de o vegetație viguroasă.

Dar compozițiile lui nu au acea simetrie melodică și nici strălucitoarea culoare a aparentelor improvizații chagalliene : în pictura sa, animalele au o înfățișare stranie, aproape amenințătoare, de creaturi ale unui univers în care pîndesc necunoscute primejdii. Făpturi

[1] Cf. *ibid.*

[2] Vezi Werner Hofmann, *Expressionist Watercolors, 1905—1920*, New York, 1967.

[3] Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 152.

ale unei mitologii subterane, ele se opun ființelor lui Marc ce par să aspire spre netulburatele lumi ale eterului.

Încetul cu încetul, o anume tendință decorativă a compunerii spațiului s-a ivit în pictura sa ; apoi, după o călătorie în Italia, în 1920, în cursul căreia Giotto și mozaicurile din Ravenna au produs o puternică impresie asupra tînărului pictor, el s-a îndreptat spre o construcție monumentală, iar imaginile crispate ale perioadei de început vor lăsa locul unei compoziții mai calme, mai învăluitoare. Nu încape îndoială că aici se pot desluși consecințele descoperirii (în 1911, cînd a călătorit, însoțindu-i pe Kandinsky și pe Marc în Bavaria Superioară), cu un entuziasm mărturisit în toate scrisorile lui de pe atunci, a picturii țărănești pe sticlă. Uitată pentru o vreme, cînd se simțea atras mai ales de exemplul lui Marc și al lui Chagall, experiența artei populare va fi valorificată mai tîrziu, mai ales în marile vitralii lucrate pentru cîteva edificii publice din Amsterdam. Dar atunci, Campendonk emigrase din Germania, unde lucrările sale erau alungate din muzee, iar național-socialiștii îl declaraseră „artist degenerat".

Tot prin intermediul picturii țărănești bavareze s-a apropiat și Gabriele Münter de estetica mișcării de la *Călărețul Albastru*. Înrîurirea artei lui Kandinsky a fost, fără îndoială, foarte puternică și armoniile cromatice luminoase le amintesc pe cele ale profesorului său din anii de început și ale prietenului în preajma căruia a trăit vreme de un deceniu și jumătate, pînă cînd — la izbucnirea războiului — el a trebuit să părăsească Germania, aflată în război cu țara sa.

Ea a rămas credincioasă unei arte bazate pe reprezentarea obiectului, unei picturi ce proclama existența lumii obiective și o celebra în game cromatice cordiale. O artă a unei surprinzătoare seninătăți, devenind din ce în ce mai transparentă și mai plină de lumină, cu tonuri calde de roșu, cu albastruri liniștite, cu alburi și negruri introduse cu funcție de culoare în compoziția picturală. Ceea ce relevă continua frecventare a artei țărănești, a picturii pe sticlă de la care își va trage necontenit exemplul.

Fără să fi aderat vreodată la gruparea al cărei mentor era prietenul său, Kandinsky (nici după ce s-a despărțit de *Alianța* müncheneză), Alexei von Jawlensky reflectă, uimitor de precis, cîteva trăsături fundamentale ale esteticii *Călărețului Albastru*. Și el a început să picteze ca amator (în 1884, cînd era locotenent în garnizoana Moscovei) ; dar, la cinci ani după aceea a cerut să fie transferat la Petersburg, pentru a putea beneficia de lecțiile lui Repin.

La începutul secolului, pictura lui evidenția o certă calitate coloristică, o știință a compoziției precise ; culoarea nu îndeplinea o funcție de reprezentare a obiectului, ci — dimpotrivă — acesta devenea simplu pretext al construcției cromatice. Astfel, se înțelege

ușor de ce mai întîi pointillismul și, ceva mai tîrziu, fauvismul au putut produce o înrîurire atît de profundă, recunoscută cu franchețe de pictorul rus. În 1907 studia în atelierul lui Matisse și, în anul următor se afla printre cei mai prețuiți membri ai grupului care lucra sub îndrumarea maestrului la realizarea unor lucrări comune, menite să ilustreze noile concepții ale fauvilor.

Peisajele lui au un fel de tăcută monumentalitate, contururile, apăsat subliniate, păstrează un sever echilibru al întregii compoziții. Însă sentimentul comunicat de ele e acela al unei pustiitoare singurătăți, de vreme ce, vrînd „să evite orice aluzie narativă", nu consemnează prezența umană în nici un fel. Dimensiunile spațiale dispar și, așa cum s-a observat, par niște imense naturi moarte. După ce a început să lucreze alături de Kandinsky, Jawlensky a înlocuit conturul puternic prin fîșii succesive de culoare, acționînd violent una asupra celeilalte, pînă cînd efectul era acela al unei „amețitoare furtuni de roșuri și albastruri" [1]. În felul acesta, motivul pictural dobîndea o semnificație simbolică și justifica „sinteza" — propovăduită în termeni foarte asemănători acelora din viitoarele lucrări teoretice ale lui Kandinsky.

E momentul constituirii *Alianței* și concepțiile lui Jawlensky (fondator, cum se știe, al grupării) vor deveni un element decisiv în orientarea estetică a cercului münchenez. Formele artistice exprimînd impresiile culese din lumea exterioară și a experiențelor universului lăuntric constituie temeiul principal al concepției grupului adunat în jurul lui Jawlensky : Kandinsky, Kanoldt, Ersblöh, Werefkin și Münter.

Pînă în jurul lui 1909, portretele pictate de el păstrează calitatea tradițională a relevării unei personalități definite, dacă nu prin detaliile fizionomice, prin expresivitatea gestului, prin sugestia armoniilor coloristice. După aceea, ele se vor transforma într-un fel de reprezentare heraldică, mult stilizată, element formal și ideografic. Imagini monumentale, venind — parcă — dintr-o străveche civilizație, portretele lui Jawlensky concentrau acel „spirit universal" despre care vorbeau lucrările teoretice ale lui Kandinsky și ale lui Marc. „Portretul — scria Jawlensky — nu trebuie să exprime o asemănare cu cineva anume. Peste o sută de ani nimeni nu va mai ști cu cine semăna modelul" [2]. Nenumărate „variații" pe tema chipului omenesc l-au dus pe artist la anihilarea oricărei trăsături individuale, într-un proces foarte apropiat de cel al stilizărilor succesive din pictura lui Schmidt-Rottluff. Dar, concomitent cu această reducere la esență a portretului,

[1] Peter Selz, *op. cit.*, p. 111.
[2] Cf. Franz Roh, *op. cit.*, pp. 46—47.

artistul a evoluat spre o concepție mistică din ce în ce mai evidentă care transforma structura geometrică a chipului omenesc într-o anonimă reflectare a divinității (trăsăturile feței trebuiau să sugereze semnul crucii, la început subliniat de liniile puternic colorate, apoi din ce în ce mai sumbre și mai amenințătoare).

Erau anii în care, refugiat în Elveția, însingurat, aproape cu totul paralizat (în 1938 boala îl va dobori și ultimii trei ani, pînă se va stinge, în 1941, vor fi vremea unei cumplite tragedii), artistul simțea apropiindu-se prăbușirea. Doar o scurtă perioadă, în 1924 și puțin timp după aceea, va mai trăi bucuria succesului — cînd grupul *Die Blauen Vier*, alcătuit împreună cu Feininger, Klee și Kandinsky, a organizat o răsunătoare expoziție.

„Capetele" mistice ale lui Jawlensky erau semnul neîndoielnic al unei dureroase înfrîngeri.

Dintre ceilalți membri ai *Alianței*, cel care s-a apropiat mai mult de teoriile promovate de *Călărețul Albastru* (dar n-a colaborat la *Almanah* decît cu trei desene în peniță) a fost Alfred Kubin. Abordase pictura nonfigurativă încă din 1906, înainte de a-i fi întîlnit pe Kandinsky și pe prietenii lui. Dar „abstracționismul" era doar aparent : lucrările lui reproduceau, de fapt, structuri ale unor țesături privite la microscop. Crezînd că „dă deoparte orice reminiscență a organizării naturii", Kubin oferea, de fapt, un argument dintre cele mai convingătoare viziunii lui Kandinsky, întemeiate pe ideea unității întregului univers. Pentru că „sporii și grăunțele de polen" — observa Kubin însuși — semănau „cu minunate cristale și cochilii, cu ornamente ale frunzelor", cu „forme ce alcătuiau neașteptate compoziții grafice" [1].

În primăvara lui 1909, Kubin și-a publicat romanul *De partea cealaltă*, relatînd experiențele sale artistice. Impresia produsă de carte e ilustrată de o scrisoare trimisă autorului de poetul Max Dauthendey : „Epoca exactității științifice, a statisticilor, a închisorilor și a lipsei de idealuri s-a transformat, datorită scînteietoarei dumneavoastră inspirații, într-un pămînt virgin. Și misticismul, gigantic păianjen strivit de moarte, coboară de pe ziduri pe masa de disecție să se așeze asemenea unei umbre intangibile între pensete și microscop" [1].

Kubin va evolua spre o viziune suprarealistă, a unei lumi de coșmar, ale cărei rădăcini erau împlîntate în acea vreme de neliniști din ajunul războiului, cînd — pentru un scurt răgaz — el căutase echilibrul rațiunii în preajma lui Kandinsky și a *Alianței* müncheneze.

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, pp. 153—154.

Războiul a risipit gruparea *Călărețului Albastru ;* dar e greu de crezut că acest grup eterogen, compus din personalități atît de diferite, ar fi avut mai mulți sorți de supraviețuire decît *Puntea.* Contribuția la definirea unei estetici expresioniste e cel puțin la fel de însemnată ca și dinamitarea principiilor admise pînă atunci, dar pe care tocmai lucrul laolaltă al unor artiști ce înțelegeau în chip atît de felurit raportul artei cu realitatea obiectului și cu aceea a vieții lor interioare le puneau la îndoială. „Nepotolita curiozitate de a descoperi viața" cu care se mîndreau Kandinsky, Marc, Macke, punînd-o, în termeni aproape identici la originea artei lor, a dus la fireasca năruire a programului *Călărețului Albastru.* Expresionismul de mai tîrziu va trage concluzii ce nu fuseseră întotdeauna în intențiile fondatorilor grupului münchenez.

[1] Cf. *ibid,* p. 154.

Presimțirea catastrofei

Anul 1910, va spune Benn după aproape o jumătate de secol, „a fost, desigur, momentul în care cheresteaua tuturor clădirilor a început să crape“ [1]. Evenimentele se aglomerau, Germania (ca, de fapt, întreaga Europă) trăia o atmosferă de profundă neliniște : structurile sociale se destrămau cu repeziciune, conflictul dintre marile puteri ajunseseră la apogeu și nimeni nu mai credea în posibilitatea păstrării unui echilibru internațional, care se dovedea, din ce în ce mai clar, că e extrem de fragil.

„Cultura nu mai putea insufla încrederea în forța ei de a restabili un univers unitar, transformînd doar modalitățile fundamentale de expresie : acțiunea ei asupra socialului era o iluzie. Marele ei merit a fost, totuși, punerea în circulație a unor idei capabile să tulbure conștiința socială a vremii“ [2]. Ideile acestea nu erau, s-a demonstrat, forțe noi. Dar ele își căpătaseră o mare actualitate, în vremea aceea a unei Germanii imperiale ce se străduia să-și construiască un decor plin de strălucire, pompos, într-o țară în care gustul burghez domina artele și aspectele vieții zilnice. Tinerii intelectuali, conștienți de necesitatea unor schimbări fundamentale, promovau o ideologie eclectică, asimilîndu-i pe Nietzsche, pe Van Gogh, pe Matisse, pe Freud, pe Bergson, încercînd să se opună filistinismului și mercantilismului a căror scară de valori stabilea criteriul „reușitei în viață“ drept element definitoriu.

O cercetare atentă a faptelor de cultură din cei patru sau cinci ani care au precedat războiul dovedește că mișcările literare și artistice ale generației tinere nu erau defel nesocotite sau subestimate de reprezentanții culturii oficiale. Dimpotrivă, violența polemicii dezlănțuite împotriva lor dezvăluie nu o simplă atitudine de rezervă, ci un fel de teamă nu întotdeauna disimulată cu grijă. Așa se explică în-

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 73.
[2] Richard Samuel ; R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 25.

tîrzierea cu care Berlinul a acceptat formele artistice afirmate de multă vreme la Dresda și la München, la Viena și la Praga și chiar în liniștitele burguri helvetice. Editorii, redactorii de reviste, proprietarii galeriilor și juriile expozițiilor din capitala imperiului wilhelmian desluşeau limpede în creația tinerilor „un atac împotriva întregului aparat al Hohenzollernilor, a militarismului și a anti-socialismului"[1] și, ca atare, chiar dacă — în secret — mulți dintre ei erau partizani ai tinerilor artiști, se temeau de consecințele unei atitudini prea clare.

De aceea, activitatea lui Herwarth Walden capătă, în această atmosferă, o semnificație cu totul deosebită. Multă vreme, el a fost „un drumeț singuratic, asupra căruia s-au abătut toate furtunile dezlănțuite de admiratorii artei oficiale"[2]. În 1910, el a început să editeze o revistă săptămînală, *Der Sturm* (Furtuna), care a devenit repede „un oficios al noilor mișcări literare"[3], cum îl numea un ziarist al vremii ; primul număr a apărut în martie, iar în mai, cînd a început să publice reproduceri și xilogravuri, devenea și un „oficios al mișcărilor artistice"[4]. În numărul 12 au apărut primele portrete de scriitori semnate de Kokoschka, sosit de curînd de la Viena. Artistul austriac s-a impus repede : în 1910 și-a deschis primele expoziții la galeria lui Paul Cassirer (care-i plătea o indemnizație lunară „pentru a-l apăra de mizeriile existenței și a-i îngădui să lucreze în voie") și la Folkwang Museum, unde i s-a cumpărat, pentru colecția permanentă, un tablou. Din 1911 el va lucra în redacția revistei lui Walden.

În aceeași perioadă, un grup de scriitori și de studenți a hotărît înființarea unui *Neopatetisches Cabaret* și, la 1 iunie 1910, se anunța primul spectacol al clubului din Kleiststrasse. Inițiativa aparținea lui Kurt Hiller care, la douăzeci și cinci de ani, era cel mai vîrstnic membru al grupului, singurul absolvent al studiilor universitare ; ceilalți erau încă studenți ai universității berlineze. Printre ei, Erwin Loewenson (cunoscut mai ales sub pseudonimul Golo Gangi), adept al filosofiei nietzscheene, cel mai apropiat prieten al lui Hiller. Programele spectacolelor (nouă cu totul, într-un interval de aproape doi ani) constau din lecturi ale poemelor lui Hiller, Golo Gangi, Ernst Blass, Georg Heym, Ferdinand Hardekopf, Robert Jentsch și Jakob van Hoddis. Se citeau, de asemenea, fragmente din operele lui Nietzsche și Wedekind, ale altor autori în scrisul cărora tinerii berlinezi credeau că pot descoperi anticipări și îndreptățiri ale propriei viziuni poetice.

Else Lasker-Schüler, soția lui Walden, a fost oaspete al spectacolelor organizate de Hiller. Poeta, inclusă aproape în toate antologiile

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] Nell Walden, *Herwarth Walden*, Meinz, 1963, p. 75.
[3] Cf. *ibid.*, p. 102.
[4] *Ibid.*, p. 104.

expresionismului, cultiva un stil mai degrabă exotic, o poezie „înveșmîntată în straie elegante" prea puțin înrudită cu estetica noii mișcări. Se cînta muzică de Walden și de Schönberg.

Personalitatea dominantă era, neîndoielnic, Heym care, în 1911 părăsise salonul lui Cassirer, și a cărui moarte prematură va însemna dizolvarea, peste puțină vreme, a *Cabaretului*. Versurile lui Heym și ale celorlalți poeți din gruparea lui Hiller erau tipărite în revista *Der Demokrat* și, de pe la începutul lui 1911, în *Die Aktion* — publicație cu o orientare net antiburgheză, al cărei redactor, Franz Pfemfert, proclama implicarea politicii drept suprema îndatorire a intelectualului. Istoricii culturii din agitata perioadă antebelică socotesc că importanța revistei lui Pfemfert nu poate fi comparată decît cu aceea a lui *Der Sturm* : tonul polemic era însă și mai vehement, adeziunea la ideile socialiste și mai clară decît în paginile publicației lui Walden.

Aceasta e perioada în care cuvîntul *expresionism* a fost rostit pentru întîia oară în Germania. Semnificativ, după ce fusese folosit în catalogul expoziției *Secesiunii* berlineze, pentru a desemna picturile fauvilor și ale cubiștilor francezi, el a fost preluat de Hiller care l-a aplicat la propria creație și la aceea a prietenilor lui de la *Neopathetisches Cabaret*. Dar, după numai cîteva luni, un alt partizan al noii arte, criticul Kurt Pinthus, declara că, după opinia lui, termenul e îndreptățit numai în cazul poeziei lui Heym. După ce pătrunsese, deci, ca definiție a artei franceze moderne, cuvîntul *expresionism* își dobîndea drept de cetate în Germania, considerîndu-se că el se poate referi *numai* la cultura germană și, îndeosebi, la aceea creată de generația tînără.

Scurta perioadă cuprinsă între apariția primului număr din *Der Sturm*, în primăvara lui 1910, și dizolvarea *Noii secesiuni* berlineze, în 1912, coincide cu constituirea unui stil care va fi identificat de acum înainte cu expresionismul : o pictură angulară, cu tragice deformări, violentă exteriorizare a emoției. Despărțirea de fauvism era definitivă. Un factor important în conturarea noului stil a fost, neîndoielnic, interacțiunea literaturii produse în cercurile berlineze și grafica unor artiști (mai ales a celor de la *Puntea)* care își definiseră o viziune specifică. Tot *Der Sturm* a fost principalul agent al realizării acestei sinteze : în 1911, în paginile revistei berlineze au început să fie publicate desenele și gravurile artiștilor de la Dresda (ele vor ilustra cîteodată opere ale unor scriitori expresioniști, precum xilogravurile lui Kirchner pentru două povestiri ale lui Döblin).

Dar evoluția spre forme tăioase, spre structuri mai complexe, spre o cromatică neliniștită, însușirea unui simț acut al mișcării reprezentau și un rezultat al înrîuririi venite de la cubismul francez și de la futurismul italian. Protestul anticonservator s-a formulat aproape

simultan în cultura a trei ţări al căror climat era atît de diferit ; „coincidenţa mişcării expresioniste cu futurismul şi cubismul înseamnă... că, în Germania, influenţele futuriste şi cubiste au putut fi absorbite în expresionism, iar acesta a preluat ceea ce a crezut că i se potriveşte şi nu neapărat ce îşi înscriseseră italienii şi francezii în programul lor“ [1].

Kahnweiler va încerca să explice fenomenul : „Trebuie să ne amintim că exista, între pictorii germani, un fel de sentiment al camaraderiei avangardei... Pentru că mulţi din ei confundau «deformarea constructivistă» cu «deformarea expresionistă», considerau — cu toată buna-credinţă — că ţelurile cubiştilor şi ţelurile lor erau identice“ [2].

Nu aceeaşi era situaţia la Praga, unde cubismul se dezvoltase îndeajuns pentru a-şi impune viziunea estetică, şi nici în Anglia, unde mişcarea vorticistă îşi declarase opoziţia faţă de tezele lui Kandinsky. Arta germană se dezvolta, evident, între graniţele teoriei expresioniste.

Braque şi Picasso fuseseră prezentaţi la cea de-a doua expoziţie a *Noii Alianţe,* în septembrie 1910, alături de Vlaminck, Rouault şi Van Dongen. Dar tinerii pictori münchenezi nu se îndreptau spre modelul sugerat de aceste personalităţi ale şcolii de la Paris, ci spre acela al unor artişti incontestabil mai puţin importanţi, Henri le Fauconnier şi Robert Delaunay. Dar aceştia se apropiaseră de gruparea artiştilor germani, le deveniseră prieteni celor din *Alianţă* : primul aderase la grupul din München şi semnase una din prefeţele catalogului expoziţiei din 1910, iar celălalt se căsătorise cu văduva unuia dintre cei mai reputaţi critici germani. Cei doi artişti care expuseseră în sala cubiştilor de la Salonul parizian al Independenţilor, în 1911, au recomandat admiterea lui Chagall la Salonul de toamnă din anul următor ; după părerea lui Amédée Ozenfant, contribuţia lui Le Fauconnier şi a lui Delaunay la afirmarea artei moderne (şi, mai ales, a cubismului) a fost vădit subapreciată, în primul rînd de Apollinaire [3]. Kandinsky l-a invitat pe Le Fauconnier să scrie un eseu despre fauvi în *Almanahul Călăreţului Albastru* şi a inclus cinci lucrări ale lui Delaunay (printre ele, o variantă a *Turnului Eiffel* şi un *Interior la Saint-Séverin,* opere de referinţă pentru istoria cubismului) în expoziţia grupării müncheneze din decembrie 1911. În cursul aceluiaşi an, lui Le Fauconnier i se organizează o expoziţie personală la Folkwang Museum.

[1] John Willett, *op. cit.,* p. 78.

[2] D. H. Kahnweiler, *Juan Gris,* Paris, 1946, p. 69.

[3] Vezi L.-C. Breunig :„Apollinaire et le Cubisme, le Cubisme et l'Esprit Nouveau“, în *Revue des Lettres Modernes,* Paris, 1962, p. 21.

Evoluţia ulterioară a lui Delaunay spre „orfism" (termen creat de Apollinaire) a avut o influenţă considerabilă asupra *Călăreţului Albastru*, „dar efectul compoziţiilor inspirate de arhitectura urbană a fost, categoric, mult mai profund"[1]. „A fost fondatorul primei din cele foarte multe vulgarizări ale ideii cubiste — scria Gertrude Stein (care, probabil, n-a văzut niciodată o expoziţie a expresioniştilor germani) : casele pictate cu ajutorul firului cu plumb"[2]. Răspunderea — cred unii istorici ai literaturii de la începutul secolului — o poartă Blaise Cendrars care, în 1910, l-a vizitat pe Delaunay, în camera lui de bolnav (zăcea în pat cu o fractură a femurului) dintr-un hotel înconjurat de pretutindeni de zidurile fumurii ale Parisului ; peste acoperişuri se înălţa silueta Turnului Eiffel. Poetul i-a vorbit, încurajîndu-l, despre „uimitoarele nuclee ale activităţii umane, ale industriei" ; aici — i-a spus Cendrars — „prinde trup viaţa nouă a planetei şi, odată cu ea, poezia însăşi"[3].

Un alt artist care a adus în Germania o viziune tipic cubistă a fost Feininger. Îl cunoştea bine pe Delaunay şi, în cursul unei scurte vizite la Paris, a găsit „lumea artistică pasionată de cubism, un lucru de care nici măcar n-am auzit pînă acum ; mi-am dat seama, însă, că de ani de zile ţinteam, din instinct, într-acolo"[4]. Cea dintîi pictură în spirit cubist, *Case înalte*, a fost — dealtminteri — realizată în 1912, la un an după întîlnirea cu arta pariziană.

În martie 1912, Walden şi-a inaugurat Galeria *Sturm* cu o expoziţie al cărei centru de greutate îl constituiau lucrările grupului *Călăreţul Albastru* şi ale lui Kokoschka. De acum înainte, galeria (unde Walden organiza conferinţe asupra artei noi, spectacole şi recitări din opera scriitorilor contemporani) va avea un rol la fel de hotărîtor ca şi revista în modelarea unei conştiinţe culturale apte să recepteze semnele artei moderne. Cea de-a doua expoziţie de la Galeria *Sturm* a fost consacrată futuriştilor italieni (se spune că, de la 10 aprilie la 31 mai — cît a fost deschisă —, expoziţia a atras cîte o mie de vizitatori pe zi). Dealtfel, futuriştii integraseră în programul lor idei care constituiseră şi temeiurile filosofice ale expresionismului : dinamismul nietzschean, aşezarea instinctului mai presus decît raţiunea, umanismul lui Romains, versul liber al lui Whitman. Umberto Boccioni, care însoţise expoziţia la Berlin, le relata prietenilor săi din Italia că Walden îi pusese la dispoziţie patru încăperi mari, între două alte camere unde erau expuse *Turnul Eiffel* şi alte două peisaje pariziene ale lui Delaunay, picturi semnate de Derain şi Vlaminck, o

[1] Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, 1953, p. 88.
[2] Gertrude Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, Londra, 1966, p. 112.
[3] Cf. Louis Parrot, *Blaise Cendrars*, p. 21.
[4] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 80.

Compoziție a lui Kandinsky și, „la etajul de deasupra, Braque, Herbin, Dufy, Kokoschka etc." [1]. Lucrările lui Boccioni, Carrà, Russolo și Severini au stîrnit un mare interes în cercurile artistice berlineze unde se admirau „soluțiile de reprezentare a mișcării și simultaneității, interpenetrarea și suprapunerea evenimentelor" [2], elemente ce se vor desluși curînd în pictura multor artiști germani. Importanța acordată de Walden acestei expoziții se vădește nu numai în marele număr de anunțuri redactate pe un ton entuziast și publicate în *Der Sturm*, ci și în faptul că l-a convins pe protectorul său, Dr. Borchardt, să cumpere douăzeci și patru de lucrări din cele douăzeci și nouă expuse. După ce a fost prezentată la Berlin, expoziția futuristă a fost itinerată de Walden la Viena, Budapesta, München, Zürich și Dresda.

Peste un an, întreprinzătorul critic berlinez a organizat cea dintîi expoziție personală a lui Delaunay ; tot atunci l-a întîlnit pe Chagall, al cărui „impresar inspirat și curajos" [3] va deveni (el va mijloci vînzarea celei mai importante opere de tinerețe a pictorului și îi va organiza prima expoziție personală, foarte importantă pentru statornicirea reputației lui Chagall). John Willett a semnalat [4] afinitățile lucrărilor de început ale artistului cu estetica expresionismului ; lucrurile se pot explica : sosit la Paris din Rusia natală, Chagall a început să studieze cu Le Fauconnier, i-a cunoscut bine pe soții Delaunay, așa încît asemănarea dintre pictura lui din 1908, *Mortul*, și compozițiile lui Munch nu mai surprind. „Plouă în noaptea asta, totul devine negru — scria prietenul său Cendrars într-un articol din 1912, cu un sunet expresionist distinct. Ating pretutindeni inima sfîșiată a omului, inima aceasta neagră, sfîșiată, prefăcută în pulbere de pașii grei ai durerii și care plînge. Plînge cu sînge" [5].

Simptomatic, principalele curente artistice ale Europei acelei epoci își descopereau trăsături comune în modul în care era percepută atmosfera socială, apăsarea ei asupra destinului uman. Tot mai limpede, pasionata căutare a unor noi soluții artistice era însoțită de dobîndirea unei conștiințe a dramei ce aștepta să se declanșeze în lume. Plînsul lui Chagall se auzea și în picturile lui Marc, și în cele ale lui Kirchner, și în poezia lui Heym, a lui Trakl sau a lui Cendrars.

Ecourile schimbărilor din arta germană reverberau în întreaga Europă. Firește, nu sub forma unor influențe directe ; dar impulsu-

[1] Cf. Raffaele Carrieri, *Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia*, Milano, 1950, p. 99.

[2] Werner Haftmann, *op. cit.*, II, p. 22.

[3] Cf. René Gaffé, *Le peinture à travers Dada et le surréalisme*, Bruxelles, 1952, p. 36.

[4] *Op. cit.*, pp. 81—82.

[5] Cf. René Gaffé, *op. cit.*, p. 77.

rile spre înnoire, spre descoperirea adevărului se repetau, în forme diverse, în cultura altor țări. Răstimpul dintre 1910 și izbucnirea războiului mondial este acela al unei rapide concentrări a direcțiilor celor mai reprezentative ale avangardei culturale în țările germanice. Aici se producea o sinteză a expresionismului și a celor mai de seamă mișcări artistice venind din teritoriile culturii latine, cubismul francez (la care contribuția spaniolilor Picasso și Juan Gris era fundamentală) și futurismul italian.

Expresionismul a surprins, poate, mai exact decît alte curente de avangardă ale epocii, neliniștea, sentimentul tragic al existenței, pe care cubismul le recepta indirect, iar futurismul le nega, substituindu-le un entuziasm anarhist, o încredere barbară în „forța purificatoare" a războiului. Elementele preluate din teoria celorlalte două mișcări principale ale anilor de dinainte de război au fost convertite mai ales în materie stilistică, arta lui Kirchner, a lui Nolde, Kandinsky, Marc ilustrînd într-o proporție cu totul neînsemnată ideile „analizei lucide și febrile a obiectului" sau, cu atît mai puțin, „frenezia actului energic, după modelul preafrumoasei mașini".

Dintre țările aflate în afara spațiului germanic, Rusia a fost aceea în care oamenii de cultură au manifestat un interes foarte viu față de expresionism. Spre deosebire de cîmpul literaturii, unde „expresionismul vest-european n-a atras luarea-aminte a poeților, criticilor și savanților pînă după revoluția din 1917" [1], în artele vizuale s-a realizat un contact îndeajuns de strîns cu mișcarea din Germania. Grupul *Valetul de caro* de la Moscova, de pildă, a prezentat la expoziția organizată în 1910 de membrii săi (Lentulov, Koncialovski, Falk și Mașkov) nu numai lucrări ale cubiștilor Lhote și Gleizes, dar și cîteva din cele mai reprezentative opere ale lui Kandinsky, Jawlensky și Le Fauconnier, ale căror relații cu arta germană erau binecunoscute. Dealtfel, unele asemănări între creația pictorilor moscoviți și a colegilor lor din München au fost evidente încă de pe atunci și critica a semnalat înrudirea dintre un portret expus în 1910 de Mașkov și pictura lui Jawlensky din acea epocă.

La cea de-a doua expoziție a *Valetului de caro,* în 1912, au fost invitați și membri ai *Punții* de la Dresda și „întreaga expoziție era aproape identică aceleia a *Călărețului Albastru*" [2] din acel an. Un alt grup îi cuprindea, printre alții, pe Larionov și pe Gonciarova, care au evoluat repede de la o viziune înrudită cu aceea a școlii de la Pont-

[1] Vladimir Markov, *Russian Expressionism,* în *Expressionism as an International Literary Phenomenon,* p. 315.

[2] Camilla Gray, *The Great Experiment in Russian Art,* Londra, 1962, p. 103.

Aven, constituită cîndva în jurul lui Gauguin, și a grupului de la Murnau, spre o artă evident înrîurită de futurism ; de la o pictură năzuind la simplitatea imaginii folclorului european sau la stilizarea abruptă a artei oceanice (ca în tablourile Gonciarovei din perioada 1909—11 și ale lui Malevitch, din 1910), spre *rayonismul* care despica formele în secțiuni riguros geometrice. La expoziția lor din 1912 (al cărei titlu, *Coada măgărușului*, „sfida ritualul conservator al artei tradiționale") a fost prezent și Chagall.

Vladimir Izdebski din Odessa și frații Burliuk au fost membri ai *Noii Alianțe* müncheneze și au participat la expozițiile ei. În vreme ce Izdebski a expus în galeria sa lucrări ale lui Kandinsky și ale Gabrielei Münter și a publicat prima traducere în rusește (care e și prima versiune într-o limbă străină) a *Spiritului în artă*.

Ceea ce se cuvine semnalat, însă, în cazul artei ruse de la începutul secolului e că asimilarea influențelor occidentale nu a determinat estomparea caracterului național al creației pictorilor din acea epocă. Mai mult decît atîta, personalități de statura unor Kandinsky, Chagall, Jawlensky, Malevitch, Gonciarova, Larionov au adus în arta occidentală un puternic flux înnoitor, ale cărui izvoare puteau fi identificate cu creația tradițională și cu folclorul rus.

La rîndul său, teatrul rus a anticipat, în multe privințe, eforturile regizorilor și teoreticienilor din Europa Occidentală, care năzuiau să înzestreze această artă cu mijloace apte să producă o impresie răscolitoare asupra conștiinței spectatorului. Tradiția opoziției ferme față de naturalism fusese inaugurată, de fapt, de dramaturgia lui Cehov ; și istoricii teatrului relevă însemnătatea pe care a avut-o *Pescărușul* în modelarea unei lucide înțelegeri a necesității unei înnoiri în sensul apropierii de mișcarea din lumea lăuntrică a omului. În primul act al piesei scrise în 1896, Trepliov se revoltă împotriva convenționalismului unei arte scenice care lansează cuvinte goale ca să pescuiască „o morală" și conchide că „e nevoie de forme noi".

Activitatea lui Vsevolod Meyerhold a avut o importanță crucială în transformarea teatrului rus și a celui european. Ea a însemnat, „într-o largă măsură, continuarea unei direcții mai vechi, întreruptă în secolul al XVIII-lea și deviată, apoi, în secolul al XIX-lea, de naturalism" [1]. Orientarea mișcării culturale, care în întreaga Europă îndemna la o întoarcere spre izvoarele artei antice era determinată de rezultatele cercetărilor arheologice și ale filologiei clasice, cercetări întreprinse mai ales în domeniul teatrului. Concluzia studiilor acestora era că, la obîrșiile sale, finalitatea dramei era diferită de aceea

[1] Eugene Bristow, *Expressionist Stage Techniques in the Russian Theater*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 208.

a teatrului din cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea şi că, în consecinţă, la fel de diferite erau tehnicile şi stilul de interpretare pe care şi le modelase. Purtătorii ideilor moderne erau în mod cu totul particular interesaţi de teatrul antic grecesc : Valeri Briusov, de exemplu, nota „importanţa unor convenţii cum ar fi corul, masca, prologul şi lipsa decorurilor“ [1]. Veaceslav Ivanov şi Feodor Sologub credeau că teatrul contemporan trebuie să reintroducă ritualul, element esenţial în vechiul spectacol atenian. Spectatorii erau datori „să-şi lase la intrarea în sala de spectacol straiele lor grosolane şi să se avînte într-un dans uşor ; cei care vin să privească să fie transformaţi într-un cor ce participă la acţiunea tragică“ [2].

O nouă revistă, *Mir iskusstva* (Lumea artei), publicată la începutul secolului de Serghei Diaghilev, prezenta informaţii şi comentarii asupra mişcării artistice europene şi slujea, în acelaşi timp, de purtătoare a ideilor tinerei generaţii de artişti şi de scriitori ruşi. Corespondenţelor din centrele artistice ale Occidentului li se adăugau eseuri şi studii referitoare la istoria Rusiei, pagini de critică semnate de literaţi şi de artişti ruşi şi străini, admirabile reproduceri de artă.

Inovaţiile regiei şi scenografiei de la Opera din Moscova, inovaţii datorate lui Sava Mamontov, au condus la o renaştere a spectacolului de operă şi de balet. Aşa încît, în primul deceniu al secolului, cînd Diaghilev a întreprins primele turnee europene ale companiei sale (prezentînd, la început, expoziţii de artă şi concerte simfonice şi, ceva mai tîrziu, spectacole de operă şi de balet), prestigiul teatrului rusesc era solid constituit de numele unor cîntăreţi de talia lui Şaleapin, al unor compozitori ca Rimsky-Korsakov, al unor scenografi ca Vrubel, al balerinilor Anna Pavlova şi Vaslav Nijinski.

În perioada 1905—1908, Meyerhold a pus în scenă (mai întîi, la studioul Teatrului de artă din Moscova, apoi la teatrul Verei Komissarjevskaya din Petersburg) mai ales piese simboliste ; dar tehnica de scenă a montărilor lui va fi preluată de regizorii dramelor expresioniste. Decorul era înlăturat şi înlocuit cu panouri decorative ; efectele scenice erau lăsate în seama fasciculelor de lumină, distribuite în aşa fel încît să pună în evidenţă centrele de maximă intensitate ale acţiunii. Tehnica aceasta a creat mai tîrziu posibilitatea dramaturgilor expresionişti de a plasa simultan pe scenă cadrul mai multor episoade pe care regizorul să le lumineze pe rînd, eliminînd astfel timpul necesar schimbărilor de decor şi asigurînd unitatea şi cursivitatea acţiunii. Sau să sugereze evenimente petrecute concomitent, reliefate de deplasarea rapidă a proiectoarelor şi puse, astfel, într-un permanent dia-

[1] Vladimir Markov. *Russian Expressionism* în *Expressionism as an International Literary Phenomenon* p. 319.
[2] Cf. *ibid.*

log. Lumina trebuia să comunice şi starea de spirit a personajelor, intensitatea ei corespunzînd cu aceea a trăirilor sufleteşti ale eroilor. Cortina şi luminile rampei erau eliminate, scena prelungită peste fosa orchestrei, ceea ce ducea la reducerea distanţei dintre actor şi spectator. Dansul, masca, gruparea plastică a artiştilor, ritmul muzical al mişcării au fost tot atîtea inovaţii menite să creeze un teatru capabil să transmită viaţa emoţională a omului modern. Meyerhold va fi proclamat „un predecesor al teatrului de avangardă" [1] — definiţie întru totul exactă.

Experimentele sale, preluate de alţi doi tineri regizori, Nicolai Evreinov [2] şi Feodor Komissarjevsky, elaborarea unei teorii a *monodramei* („orice piesă poate fi drama sau comedia unei singure persoane, un erou central : celelalte personaje... trebuie prezentate dintr-un singur punct de vedere, cel al eroului" [3]), montarea unor piese în care eroul e uneori multiplicat, proiectat în fiinţa celorlalte personaje, constituie elemente ce vor fi însuşite de teatrul expresionist. Printre cele dintîi scrieri dramatice ale expresionismului care vor valorifica înnoirile propuse de mişcarea teatrală din Rusia, va fi — cu totul explicabil — şi piesa lui Kandinsky, *Sunetul galben*.

Fără să fi aderat la ideologia grupurilor expresioniste germane, Paul Klee a participat la expoziţia din 1912 a *Călăreţului Albastru*. Tînărul artist elveţian era pe atunci un desenator aproape necunoscut şi nu se poate nega meritul lui Kandinsky şi al lui Marc care au intuit în compoziţiile sale un talent vrednic să-l facă să figureze într-o expoziţie în care erau prezentate opere ale unor pictori şi graficieni reputaţi.

Klee descoperise în pictura lui Van Gogh şi a lui Ensor capacitatea liniei de a se institui într-un element structural independent, apt să formuleze o condiţie fundamentală a construcţiei compoziţionale. „Studierea naturii mi-a dat putere şi acuma am dreptul să încerc să depăşesc încă o dată temeiurile improvizaţiei psihice. Ca element de legătură cu impresiile din natură folosesc o aluzie îndeajuns de indirectă : în acest chip îndrăznesc să dau formă la tot ceea ce îmi apasă sufletul. Să notez experienţe care se pot tălmăci în linii, chiar cînd sînt împresurate de un întuneric deplin. Aceasta este baza unei noi creaţii a cărei posibilitate a fost întreruptă doar

[1] Marjorie L. Hoover, „V. E. Meyerhold : A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater", în *Comparative Literature*, XVII (1965) p. 220.
[2] În stagiunile 1907—08 şi 1911—12, Evreinov a pus în scenă piese medievale şi ale secolului al XVII-lea, folosind tehnica de scenă a acelor vremuri.
[3] N. Evreinov, citat de Eugene Bristow, *op. cit.*, p. 213.

de timiditatea pricinuită de însingurare. În contact cu natura și cu oamenii, personalitatea mea va putea vorbi într-o libertate totală" [1].

De la aceste opere care aspirau să-și justifice temeiurile raționale ale legăturilor cu natura, estetica majorității grupărilor artistice germane va evolua spre o interpretare abstractă, „liberă de orice relație cu subiectul". Se deslușește în această tendință manifestată în arta multor pictori germani ai vremii refuzul unei realități amenințătoare, sufocante. Transcendentul, universul clădit din geometrii pure erau singurele teritorii în care ei credeau că pot evada, refugiindu-se din lumea întunecatelor prevestiri ale războiului. Marc a fost unul dintre puținii colaboratori ai *Almanahului* de la München rămași fideli unei viziuni apte să creeze imagini cu subiect recognoscibil. Chiar și atunci cînd stilul său, amintind îndeajuns de clar de experiența fauvilor, s-a transformat într-un comentariu eclectic, asociind analiza de tip cubist cu dinamismul futurist și cu organizarea geometrică a lui Delaunay, el nu a contestat realitatea obiectului.

Alții, însă, respingeau cu înverșunare orice raport cu pictura tradițională, nu întotdeauna — e drept — pentru că ea ar fi apelat la mijloacele figurativului, ci pentru că ar fi fost „frivolă și senzuală" (așa cum caracteriza Ludwig Meidner „pictura tuturor celor de felul lui Corot, Manet, Renoir, Cézanne, Matisse" [2]). Prin Meidner, expresionismul îi contesta nu numai pe impresioniști, dar și pe unii dintre cei pe care primele grupări îi recunoscuseră drept premergători, pe Matisse în primul rînd. „Peisajele apocaliptice", cu forme contorsionate, pictate într-o cromatică violentă, erau exteriorizarea unor dureroase presimțiri ; și, cu toate că atmosfera pe care o evoca era aceeași ca și în lucrările lui Marc și Kandinsky (artiști admirați cu entuziasm de Meidner), soluțiile stilistice erau profund diferite.

În primăvara lui 1914, Meidner s-a mutat la Dresda, împărțind modesta lui locuință cu poetul Ernst Wilhelm Lotz. Peste cîteva decenii își va aminti de priveliștea orașului din zilele acelea în care moartea pîndea de pretutindeni : „Scene apocaliptice, profeți sumbri și gropi comune... Clădiri monstruoase se scufundă și aruncă pretutindeni sinucideri. Catedrala se înalță peste gunoaie și lături" [3].

Grupul praghez *Osma* s-a îndreptat spre cubism cu mult înainte ca artiștii germani să fi descoperit virtuțile expresive ale acestei mișcări. În 1911 ei au alcătuit o nouă grupare, printre membrii căreia se aflau Karel Čapek și fratele său, Josef (autor al unor gravuri de o tragică intensitate a ritmului suprafețelor albe și negre), dramaturgul

[1] Cf. Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 149.
[2] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 86.
[3] Cf. Paul Raabe, *Expressionismus : Aufzeichnungen und Erinnerung der Zeitgenossen*, Olten/Freiburg, 1965, p. 292.

František Langer și sculptorul Otto Gutfreund — un remarcabil discipol al lui Bourdelle. Vreme de doi sau trei ani, „cubo-expresionismul" ceh s-a dezvoltat într-o direcție care l-a adus foarte aproape de mișcarea literară și artistică germană. Dealtminteri, după ce Kirchner, Heckel și Otto Mueller au vizitat Praga (în 1910 sau 1911), lucrările celor de la *Puntea* au fost prezentate în expozițiile grupării pragheze din 1912 și 1913. La rîndul lor, artiștii cehi au expus împreună cu membrii *Noii Secesiuni* berlineze, în 1911 ; în 1913, operelor lor li s-au rezervat cîteva săli la Galeria *Sturm*.

La Viena, Kokoschka și Trakl „încercau un puternic sentiment de solidaritate, datorat ostracizării la care fuseseră osîndiți de public și de oficialități" [1]. Tema spaimei, a nebuniei, a nopții ce devorează existența umană, a singurătății, a păcatului, a sîngelui — constituia „partea cea mai reprezentativă a viziunii celor doi prieteni și... reprezenta răspunsul lor și al altora — mai lucid (Karl Kraus) sau mai întunecat de coșmaruri (Alfred Kubin) — la situația specifică a Austriei antebelice" [2]. Prin pictura lui Kokoschka și a lui Kubin, prin portretele tînărului Egon Schiele (modelate, parcă, într-o materie lipsită de consistență, făcînd ca trăsăturile personajelor „să aibă ceva de monștri cartilaginoși" [3]), arta Austriei lega pictura expresionistă de climatul morbidului *fin-de-siècle*.

Chiar și în pașnica Elveție se simțea o neobișnuită agitație, rod nu numai al artei unor imigranți veniți din țările în care pregătirile de război erau din ce în ce mai intense (alsacianul Jean Arp, germanul Walter Herbig) ; ci și al aceleia a unor pictori elvețieni : în 1911, Wilhelm Gimmi și Oscar Lüthy au format, împreună cu Arp și cu Herbig, un grup expresionist, *Der Moderne Bund* (Uniunea modernă). În 1913, grupul va fi oaspete al galeriei berlineze al lui Walden, unde se va remarca „patetica expresivitate a unei arte ce-și mărturisește groaza de tot ce-o înconjoară, de un univers al morții și al corupției, al arbitrarului și al agresivității" [4].

Expresionismul cuprindea, astfel, întinse teritorii, proiectînd pretutindeni imaginea unei Europe ce-și aștepta, înfricoșată, împlinirea osîndei.

Surprinzător pentru cei care cred că difuziunea ideilor se realizează mai lesne prin intermediul imaginii vizuale (de vreme ce limbajul e transcris într-un sistem de semne ce n-are nevoie de traducere într-un sistem echivalent), literatura expresionistă s-a răspîndit

[1] Paul Hadermann, *op. cit.*, pp. 120—121.
[2] *Ibid.*, p. 121.
[3] O. Kallir, *Egon Schiele*, Viena, 1966, p. 86.
[4] Albert Ross, *L'art de la Suisse*, Lausanne, 1973, p. 195.

mai repede decît grafica sau pictura curentului. Poate și pentru că sinteza realizată în artele plastice germane cuprindea într-un chip semnificativ sugestiile picturii populare, ale tradițiilor ce descindeau din Evul Mediu, din stilistica atît de specifică a goticului de la răsărit de Rin.

Poezia expresionistă din anii ce preced războiul e copleșită de imaginea clădirilor care se năruie, a molimii și a morții invadînd străzile orașului. Tinerii poeți berlinezi (mai ales cei de la *Cabaretul* lui Hiller) simțeau opresiva prezență a absurdului, își dădeau seama că temeliile logice ale lumii se clatină. În 1912, la 25 de ani, murea Georg Heym — unul dintre cei care au dat glas cu tragică intensitate acestei stări de spirit a unei întregi generații. Încă de pe atunci, ceilalți tineri poeți îl vedeau ca pe „un vizionar al spaimelor, tălmăcind în linii puternice, clare, faptele care-i asaltau și-i agitau spiritul“ [1]. Cuvintele, rostite de Ernst Stadler (el însuși ucis, nu peste multă vreme, pe front, cînd abia împlinise 31 de ani) sugerează o sesizantă asemănare cu tensiunea brutală din xilogravurile expresioniste ale vremii.

Trăsătura principală care separă versurile poemelor acestei perioade de cele ale literaturii expresioniste de mai tîrziu e o limpezime, o rigoare aproape uscată a contururilor. Lipsesc gestul grandilocvent, chemările retorice, strigătele de înfricoșătoare deznădejde. Cînd în primele săptămîni ale războiului, va cădea pe front Alfred Lichtenstein (a cărui poezie „combina sentimentul neîndurătoarei spaime și expresia de o desăvîrșită claritate, într-un vocabular de o mare originalitate“ [2]), un coleg de-al său de generație, Alfred Lemm, îi evoca astfel : „Stăpînit de forțe neștiute, deslușea în suflarea cea mai slabă a vîntului zgomotul lumii ce se prăbușește... O lume contorsionată, nedreaptă, lipsită de țel, pe care n-o putea picta în întreaga ei oroare cu verdele calm, cu galbenul generos al vieții cotidiene, al scenelor de familie din după-amiezele de duminică“ [3].

Nu încape îndoială că la celebritatea lui Heym a contribuit compasiunea pentru tînărul dispărut într-un accident absurd, în ianuarie 1912 : pe cînd patina pe unul din lacurile din preajma Berlinului, pojghița de gheață s-a rupt și Heym s-a înecat. Poemele lui nu introduceau o tehnică îndrăzneață ; dar ele continuau tradiția „poetului damnat“, ilustrată de scriitori ai unor epoci diverse, de Jakob Michael Lenz (unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai esteticii lui *Sturm und Drang*), de Kleist, Grabbe, Büchner — morți la vîrsta la care așteptările unor împliniri convingătoare erau îndreptățite. Nu-

[1] Cf. Harry T. Moore, *Twentieth-Century German Literature*, New York, 1967, p. 273.
[2] John Willett, *op. cit.*, p. 89.
[3] Cf. Harry T. Moore, *op. cit.*, p. 193.

mele lui era rostit împreună cu ale acestor predecesori (la care, foarte curînd, se va adăuga și numele lui Rimbaud) și pentru că el le împărtășea răzvrătirea împotriva societății și a „destinului omului silit să viețuiască într-o lume sufocantă, guvernată de bunul plac, de aroganța celor puternici, ignoranți și corupți pînă în măduva oaselor“ [1].

Sonetele lui Heym din ciclul *Berlin,* descripții întunecate ale orașului modern, au fost scrise într-un răstimp în care poetul era evident obsedat de teama descompunerii a tot ce e viu în univers, de motivul bolii, al suferinței, al nebuniei și al morții. Uneori, hipersensibilitatea, perceperea tragică a realului creau o poezie ce proiecta o imagine premonitorie a cataclismului la care Heym nu va fi martor. Lirică profetică, definită de o dureroasă tensiune lăuntrică, poezia lui își află cu greu un termen de comparație în creația celorlalți scriitori berlinezi ai vremii.

Bineînțeles, constatarea nu se referă la cadrul tematic, îndeajuns de general pentru întreaga literatură germană a epocii. Forța expresiei poetice a lui Heym stă în coloritul peisajelor evocate, „surprinse cu patos și violență, dar neinterpretate“, ceea ce duce, în cele din urmă — cum bine s-a observat — la „o monotonie a mijloacelor de limbă, ce merge pînă la limita stereotipului“ [2]. Dar, poate tocmai în stereotipia modalităților lingvistice stă puterea de a sugera atmosfera extenuantă, obosita mișcare sufletească, lipsa de orizont.

Van Hoddis, prieten al lui Meidner (în tovărășia căruia străbătea, în lungi plimbări, noaptea, străzile Berlinului), a fost internat în 1914 într-un spital de boli nervoase, unde i s-a pierdut urma. Versurile lui, cu imagini discontinui (unii au deslușit aici influențe ale poeziei lui Pasternak, pe atunci student la Marburg), sînt compuse într-o tehnică mai complexă, mai îndelung elaborată. Efectul e acela al unei anume distanțări, un desen mai precis conturat, dar mai rece, lipsit de febrila investigație interioară din poezia lui Heym.

Interesant e că în creația unor poeți se distinge de pe acum ironia rece, necruțătoare, ce va fi considerată peste cîtva timp drept o caracteristică fundamentală a direcției numite *Noua Obiectivitate,* ale cărei relații directe cu expresionismul au fost mereu contestate. De pildă, Ernst Blass compune un poem a cărui atmosferă pare a o prevesti pe aceea a unor desene ale lui Grosz și, nu într-o măsură neînsemnată, a poeziei dadaiste :

[1] *Ibid.*, p. 127.
[2] Mihai Isbășescu, *op.cit.*, p. 417.

„O komm !, o komm, Geliebte ! In der Bar
Verrät der Mixer den geheimsten. Tip.
Und überirdisch, himmlisch steht dein Haar
Zur Rötlichkeit des Cherry-Brandy-Flip“ [1].

Un alt poet, Ferdinand Hardekopf, spiritual versificator și autor de poeme în proză, își întrerupe o *Notiță* nocturnă, compuse în versuri libere de factură whitmaniană, declarînd pe neașteptate : „À propos : pot să-mi întrerup asemenea senzații în timp ce ele mă invadează mai năvalnic decît oricînd, să recomand un *americanism*, să-mi aprind, cu desăvîrșit sînge rece, o țigară și să continui să citesc *Roșu și negru* al lui Henry Beyle“ [2]

În 1912, publicarea „pamfletului în versuri“ *Morgă* l-a impus dintr-o dată publicului berlinez pe autorul său, Gottfried Benn. Un tînăr medic, cu solide studii de specialitate (i se decernase o medalie de aur pentru studiul său privind epilepsia la adolescenți) și acum practica dermatologia. Nu-i citise pe Whitman și pe Rimbaud, idolii generației sale ; lectura, cam grăbită, din Nietzsche și atmosfera spitalului, a saloanelor cu bolnavi incurabili i-au inculcat o profundă neîncredere în făptura umană, ale cărei maladii le observă și le descrie adesea cu ochi de clinician. Versul lui, abrupt și ignorînd (sau, poate, disprețuind) clișeul verbal, a avut efectul „unei palme în obrazul indolenței burgheze a Berlinului“ [3]. După apariția poemului *Morgă*, Benn și-a cîștigat renumele de „copil teribil al expresionismului“, iar versurile lui au fost considerate multă vreme cele mai reprezentative pentru orientarea estetică a unei mișcări identificate cu exprimarea neliniștii adînci, a sentimentului morții, cu „conștiința entropiei universale“ [4]. Poemul avea un fel de goliciune înfricoșătoare a expresiei, disecția unui cadavru e descrisă în detaliu, cu o precizie de medic legist care nu are sub ochi decît realitatea nudă, lipsită de freamătul oricărui mister. „Tînărul acesta e un cinic, are un sînge rece care-i stă bine medicului, dar îl anulează pe poet“ [5] — exclama un critic.

Singurătatea cadavrului întins pe masa de disecție îi poate sugera cititorului român un tablou similar, pictat cu aceeași pastă densă

[1] „O, vino ! vino iubito ! În bar / mixerul își trădează secretele aluzii. / Și nepămîntean, ceresc e părul tău / așa cum se potrivește cu roșul din *cherry-brandy*“.
[2] Cf. Wilhelm Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts vom Naturalismus zum Surrealismus*, Zürich, 1969, I, p. 161.
[3] Michael Hamburger, Christopher Middleton, *Modern German Poetry*, New York, 1964, p. 36.
[4] Wilhelm Duwe, *op. cit.*, p. 197.
[5] Cf. *ibid.*, p. 198.

stăruind „asupra degradării supreme la care mizeria cărnii condamnă umanitatea“ [1] : *Dimineața* din argheziene le *Flori de mucigai*.

Asemenea altor poeți din cercul lui Walden, Benn a fost puternic impresionat de ideile lui Marinetti, ale cărui poeme au apărut în traducere germană în 1912. Cel mai convins discipol berlinez al futuriștilor a fost un funcționar superior al Departamentului Poștelor, August Stramm. După ce *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* a apărut în *Der Sturm*, eveniment urmat de o conferință a lui Marinetti, ținută la Berlin la începutul lui 1913, Stramm și-a distrus toate scrierile de pînă atunci și a compus o literatură bazată pe principiile expuse de controversatul scriitor italian ; propoziția se reducea la verbe (la infinitiv) și la substantive, eliminîndu-se articolul, adjectivul și conjuncția, renunțîndu-se la punctuație. Rezultatul era „un fel de cimilitură, abundînd în infinitive, greu de așezat într-o relație logică“ [2]. Poate că o cercetare a pătrunderii teoriilor imagismului în Germania (cercetare neîntreprinsă încă, după cîte știu) ar scoate la iveală, cel puțin în cazul lui Stramm, interesante fapte literare, evidențiind comunicarea dintre două zone largi ale culturii moderne.

La sfatul lui Walden, tînărul funcționar poștal a citit poezia lui Arno Holz, a acelui partizan al experimentului lingvistic, dintre toți reprezentanții generației mai vîrstnice cel mai admirat de cercurile avangardei germane [3]. Stramm a compus și cîteva scurte opere dramatice în care se distinge cu ușurință înrîurirea lui Kokoschka și a celorlalți scriitori din cercul vienez.

Un fel de barieră invizibilă părea să-i separe pe Benn, Stramm și, în general, pe cei din grupul lui Walden, de cei doi principali teoreticieni ai expresionismului, Hiller și Pinthus, care le acordau prea puțină importanță, menționîndu-i foarte rar în articolele lor, omițîndu-i din sumarul nenumăratelor antologii alcătuite de ei în jurul lui 1912—1914. Prima culegere de acest fel a fost îngrijită de Hiller și publicată în 1912, la Heidelberg, de editorul Richard Weissbach — entuziast partizan al expresionismului (tot el tipărise și volumul de debut al lui Richard Blass). Antologia — al cărei titlu era *Condorul* — îi cuprindea pe majoritatea poeților berlinezi și pe cîțiva reprezentanți ai altor direcții literare. Ernst Stadler, autor al unei recenzii favorabile, reproșa totuși volumului prezența unei poete „aparținînd, prin viziune, prin sensibilitate, unei generații mai vîrstnice : Else Las-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p. 241.

[2] J. M. Cohen : *Poetry of This Age : 1908—1965*. New York, 1966, p. 36.

[3] În 1923, cînd Holz va împlini 60 de ani, va fi sărbătorit de artiștii expresioniști care îi vor dedica o mapă de gravuri semnate de cei mai de seamă dintre ei.

ker-Schüler" [1]. Și e adevărat că poeta datora includerea versurilor sale în antologia lui Hiller mai curînd prieteniei ei cu unii membri ai grupurilor expresioniste (mai ales cu Marc și cu Benn) decît vreunei trăsături comune cu estetica mișcării.

Cîțiva dintre scriitorii din afara cercului lui Hiller, invitați să colaboreze la editarea volumului, vor imprima curentului o orientare foarte diferită de aceea preconizată de autorul antologiei ; universul poeziei se lărgea de la priveliștile citadine la întreaga problematică a umanității. Printre acești poeți care concepeau arta cuvîntului ca pe o formă a implicării politice, Paul Zech va afirma idealul unei lumi eliberate de capitalism ; ideile sale constituiau axa principală a programului revistei *Das neue Pathos (Noul patos)* — revistă cu o existență scurtă, al cărei prim număr a apărut în mai 1913. Editorii erau Zech, Meidner și un alt tînăr scriitor, pasionat partizan al ideilor socialiste, Hans Ehrenbaum-Degele. Colaborau, de asemenea, socialistul Ludwig Rubiner și pacifistul René Schickele (cel care va fi, între 1913 și 1920, redactorul-șef al revistei *Die weissen Blätter — File albe* din Zürich), praghezii Franz Werfel și Max Brod.

Primul volum de poeme al lui Werfel, *Prietenul lumii,* fusese publicat la Berlin, în 1911 ; cel de-al doilea, *Sîntem* (caracterizat de Stadler drept „o carte bazată pe experiența nouă, intensă, viguroasă a unei lumi proclamate mai întîi de Whitman și de Verhaeren" [2]), la Leipzig în 1913. Versurile lui Werfel au anticipat stăruința cu care în anii următori, expresioniștii au vorbit despre Om și despre Frăția Umană ca despre „cele mai grandioase realități ale Universului" [3]. La Werfel, aceste „realități ale Universului" erau, deocamdată, concepte abstracte, cuvinte rostite pe un ton emfatic. Poemul *Cititorului* [4] se deschide cu o asemenea declarație :

„Mein einziger Wunsch ist dir, o Mensch, verwandt zu sein !" [5].

În vreme ce sonetul *Strălucitorul și frumosul om* (apărut în volumul din 1911) conținea o exclamație romantică, aptă să dea măsura încrederii în destinul lumii, atît de diferită de simțămîntul dominant în poezia celor mai mulți expresioniști :

„O Erde, Abend, Glück, o auf der Welt sein !" [6].

Poemul dramatic *Opera,* publicat în antologia *Arkadia,* îngrijită de Brod, era un bizar amestec de *Faust, Partea a II-a* și de autoparodie, un fel de frivolă prevestire a suprarealismului. Dar limbajul scîn-

[1] Cf. Wilhelm Duwe, *op. cit.*, p. 190.
[2] Cf. *ibid.*, p. 193.
[3] Michael Hamburger, Christopher Middleton, *op. cit.*, p. XXXI.
[4] Inclus de Hiller în *Condorul* și de Pinthus în antologia *Amurgul omenirii,* din 1920.
[5] „Unica mea dorință e să fiu legat de tine, o Omule !".
[6] „O, lume, seară, bucurie, să pogorîți pe pămînt !".

teietor, de o mare naturalețe a frazării, tehnica desăvîrșită explică de ce editorul său, Kurt Wolff, l-a numit „poetul esențelor lirice“ [1]. O caracterizare precisă e aceea pe care o descoperim într-o pagină a lui Kafka, scrisă la începutul lui 1911 : „Ieri dimineață mintea mi-a fost plină de ceața poemelor lui Werfel. O clipă m-am temut că entuziasmul mă va duce de-a dreptul spre absurd“ [2].

Kurt Wolff va deveni cel mai de seamă editor al expresioniștilor, începînd din 1913. Era fiul unei familii înstărite : tatăl său era un respectat profesor de istoria muzicii din Bonn. În 1908, cînd era student al Universității din Leipzig, l-a întîlnit pe Ernst Rowohlt împreună cu care a întemeiat Editura Rowohlt, mai tîrziu una dintre cele mai celebre instituții germane de acest fel din secolul al XX-lea. Inițial, noua casă de editură s-a specializat în tipărirea operei lui Herbert Eulenberg, un dramaturg astăzi uitat, și a altor doi sau trei autori, de asemenea puțin cunoscuți în zilele noastre. Redactorul lor șef era Kurt Pinthus. Poate că, urmînd sfatul acestuia, cei doi tineri editori au publicat în 1911 primul volum al lui Heym, *Ziua cea veșnică*. În anul următor, ei tipăreau *Considerațiile* lui Kafka, despre care Brod scria într-un volum din 1914 : „Modul direct al substituirii propriului limbaj prin faptele realității înseși îl apropie pe Kafka de procedeele picturii expresioniste“ [3].

Franz Werfel a fost angajat redactor al editurii. Cei doi editori, redactorii lor și dramaturgul Walter Hasenclever (pe atunci, încă la universitatea unde își pregătea teza de licență) au alcătuit un grup a cărui influență în viața literară a Leipzigului va stărui îndelung, pînă mult după război. Celor cinci prieteni li se datoresc cîteva inițiative editoriale curajoase, sugerînd spiritul unei epoci care aspira să-și afle trăsăturile capabile s-o definească. În februarie 1913, Kurt Wolff a cumpărat partea lui Rowohlt, editura purtîndu-i multă vreme numele. Una dintre cele dintîi publicații ale editurii lui Wolff a fost antologia *Arkadia* a lui Brod, conținînd — printre altele — colaborări semnate de însuși autorul culegerii, de Werfel, Kafka *(Procesul)*, de un alt scriitor praghez, Hans Janowitz, de elvețianul Robert Walser. Volumul se voia o replică la ceea ce Brod numea „un anume radicalism steril emanînd din cafenelele berlineze“ [4].

Nici un alt editor al vremii nu a publicat atîția autori expresioniști, deși Wolff va nega că ar fi manifestat vreun interes special față de această mișcare și a refuzat să atribuie vreo semnificație precisă

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 95.
[2] Cf. H. M. Michaelson, *The Torments of a Spirit : Kafka*, Berkeley, 1974, p. 86.
[3] Cf. *ibid.*, p. 45.
[4] Cf. Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen*, Hamburg, 1967, p. 30.

termenului [1]. În primăvara lui 1913, a început publicarea colecției *Cea mai nouă zi,* rezervată tinerilor scriitori [2]. Redactorul seriei era Pinthus. Tehnoredactorul ei, un oarecare Mardersteig, i l-a prezentat pe un tînăr grafician belgian, Frans Masereel, care — e aproape sigur — a avut un rol însemnat în selectarea artiștilor ce urmau să fie reprezentați în colecția de albume de artă inițiată de Wolff tot în 1913. Au apărut, astfel, un volum — *Drame și imagini* — de Kokoschka (autor, în acea vreme, al mai multor portrete ale lui Hasenclever), studii consacrate lui Kirchner, Nolde, Masereel, Paulei Modersohn-Becker. Vrednică de menționat, e, de asemenea, publicarea în 1914 a unei *Kinobuch (Cinecarte),* cuprinzînd „cinedrame" de Brod, Ehrenstein, Hasenclever, Lasker-Shüler, Rubiner.

Wolff a preluat și publicarea revistei *Die weissen Blätter* a lui Schnickele (editorul ei fusese pînă atunci Franz Blei, traducător al lui Claudel), revistă pe care istoricii expresionismului o vor așeza alături de influentele *Der Sturm* a lui Walden și *Die Aktion* a lui Pfemfert. Utimele opere semnificative tipărite de Wolff înainte de izbucnirea războiului au fost cele ale lui Hasenclever (volumul lui de debut publicat aici se numea *Adolescentul),* Stadler (cu traduceri din Francis Jammes) și Trakl.

Stadler scrisese puțin între anii 1905 și 1910 și primele lui poeme aveau prea puține puncte de contact cu expresionismul, mărturisind mai curînd însușirea fidelă a modelelor lui George și Hofmannstahl, în general a esteticii simboliste. În 1911, odată cu începutul colaborării la *Die Aktion,* el s-a orientat brusc spre tematica predilectă a grupurilor berlineze — scene citadine nocturne, descrieri ale spitalelor — adoptînd totodată o tehnică foarte personală, cu versuri lungi, în cadențe discontinui, dar păstrînd rima. Poemul care a atras cu osebire luarea-aminte a criticii a fost *Trecînd noaptea pe podul de peste Rin, la Köln,* din 1913, evocînd tonul versurilor lui Heym și al altor poeme ce narau lungi și extenuante călătorii cu trenul. Kirchner pictase și el silueta masivă, cu întretăieri agresive de linii, a aceluiași pod ; dar sintaxa poetică, ruperea frazei în unități de-sine-stătătoare, despărțite între ele prin punct sau semn de exclamație, sînt elemente preluate, fără nici un fel de îndoială, din poezia lui Marinetti :

„Und dann die langen Eisamkeiten, Nackte Ufer, Stille.
Nacht. Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut und Drang.

[1] Vezi Paul Hadermann, *op cit.*, p. 119.
[2] În 1916, de pildă, în această colecție va fi publicată *Metamorfoza* lui Kafka.

Zum Letzten, Segnenden. Zum Zengungsfest. Zum Wollust.
Zum Gebet, zum Meer. Zum Untergang“ [1].

Trakl era prieten al lui Kokoschka și protejat al editorului Ludwig Ficker din Innsbruck. Îi citise în întregime pe Baudelaire, pe Rimbaud (probabil și pe Dostoievski) ; asupra versurilor sale cădea umbra grea a unor presentimente întunecate, traduse în imagini ale unei descompuneri nemiloase ce par să prevestească scenele teatrului cruzimii : orfani uciși, cu pleoape sfîrtecate, femei purtînd coșuri cu bucăți sîngerînde de carne, trupuri schilave, pîraie de sînge prelingîndu-se pe sub porțile abatoarelor. Premoniția cîmpiilor de luptă, a orașelor ruinate de obuze se ridică din versurile lui. Cromatica e violentă, culorile se aglomerează în pete puternic contrastante, ca într-o pictură de Nolde ; cineva a numărat în cele 24 de versuri ale poemului *Celui care a murit tînăr,* douăsprezece definiri cromatice — mai mult sau mai puțin arbitrare : surîs albastru, față argintie, descompunere verde...

Faptul îl așază pe Trakl mai curînd, poate, în continuarea unui simbolism de factură morbidă și tragică, de tipul celui protestat de poeții belgieni și de Rodenbach, la sfîrșitul secolului trecut, decît în rîndurile mișcării expresioniste al cărei reprezentant exemplar a fost considerat multă vreme.

Un fenomen interesant e acela al influenței foarte palide exercitate de expresionism asupra prozei germane din anii perioadei antebelice. Kafka nu a avut decît contacte accidentale cu estetica mișcării, cu care — dealtminteri — nici temperamental nu se acorda. Döblin se orientase spre literatura futurismului (dar îi respinsese dogmaticele principii cuprinse în manifestul lui Marinetti) ; acum, scria scurte povestiri într-o manieră amintind-o pe aceea a narațiunii din primul deceniu al secolului, din perioada așa-numită „pre-expresionistă“. Nici Alfred Ehrenstein (autor, în 1911, al unei povestiri — *Tubütsch* — ilustrată de Kokoschka), nici Carl Einstein (cu *Bebuquin,* publicată în 1912) nu au urmat direcțiile expresioniste anunțate în aceste scrieri rămase izolate în opera lor, predominant naturalistă, de mai tîrziu.

Romancierii cei mai influenți ai vremii erau, totuși, Heinrich Mann și Carl Hauptmann (fratele mai vîrstnic al dramaturgului), autori ai unor cărți ce comentau realitățile sociale ale Germaniei wil-

[1] „Și apoi, lungile singurătăți. Țărmuri goale. Tăcere. Noapte. Meditație. Oprire. Comuniune. Și ardoare și avînt. / La capăt, sfințire. Sărbătorii procreării. Voluptății. Rugăciunii. Mării. Coborîrii“.

helmiene, urmărind degradarea morală a unei burghezii conformiste, incapabilă să renunțe la comoditatea spirituală, la fetișurile unei lumi „a cărei lege supremă e supunerea la inerție“ [1].

Nici în teatru, tînăra generație n-a izbutit la început să se impună audienței publicului ; cu greu se putea găsi un regizor care să poată pune în scenă textele dramaturgilor expresioniști, astfel încît să se releve pe deplin ideile și să le facă inteligibile pentru spectatori. Rareori spectacolele de avangardă pătrundeau în sălile de teatru, ele rămînînd între pereții cluburilor și ai cabaretelor, unde se adresau partizanilor noii mișcări sau unor curioși, atrași mai degrabă de scandalul ce însoțea manifestările de acest fel. Era mai lesne să convingi un editor sau un proprietar de galerie decît pe administratorul unui teatru, numit de municipalitate sau de administrația centrală și, ca urmare, obligat să urmeze politica, mai întotdeauna conservatoare, a unor asemenea foruri.

Cu toate acestea, în 1912 cele dintîi drame expresioniste au văzut lumina tiparului : *Cerșetorul* de Reinhold Sorge (selectată de Richard Dehmel pentru a fi încununată cu recent-înființatul Premiu Kleist) și *Ziua cea moartă* de Ernst Barlach. În același an, Georg Kaiser a compus dramele *De dimineață pînă la miezul nopții* și *Burghezii din Calais*, aceasta din urmă inspirată de celebra compoziție statuară a lui Rodin și considerată că reprezintă „una dintre cele mai semnificative etape ale evoluției teatrului german de la formele preexpresioniste spre expresionism“ [2]. În 1914 Hasenclever și-a publicat drama *Fiul*, foarte caracteristică pentru transformarea viziunii teatrale produse de influența lui Wedekind într-o construcție expresionistă.

Explorînd mijloacele pe care i le punea la îndemînă limbajul — pe atunci foarte nou — al cinematografului, mișcarea expresionistă nu făcea altceva decît să încerce realizarea integrală a unui program elaborat lent, prin contribuția multor teoreticieni, artiști plastici, scriitori, ziariști. Conceptul „operei totale“ nu putea să capete contur real în afara investigării unui teritoriu care exprima atît de limpede ideea de noutate. Pornind de la povestirile fantastice ale lui E.T.A. Hoffmann și ale lui Chamisso, de la Erasmus Spikher, „omul care și-a pierdut reflexul în oglindă“ (eroul celei dintîi), și de la Peter Schlemihl, „omul care și-a pierdut umbra“ al lui Chamisso, Hans Heinz Ewers a scris o adaptare cinematografică, *Studentul din Praga* (1913).

[1] Victor H. Miesel, *Introducere* la *Voices of German Expressionism*, p. 10.
[2] R. W. Last, „Kaiser's *Bürger von Calais* and the Drama of Expressionism“, în J. M. Ritchie, *Periods in German Literature*, II, Chester Springs, 1970, p. 252.

„Subiectul filmului aparține epocii romantice a prozei fantastice“ [1]. Tema dedublării, dezvoltată aici într-un cadru sumbru, va fi reluată adesea de cinematograful expresionist al anilor '20. Dealtfel, scenariul lui Ewers va constitui baza unui alt film, în 1926 (regia îi va aparține lui Henrik Galeen, coautor al textului ambelor versiuni), cînd în fruntea distribuției se va afla unul dintre cei mai de seamă actori ai „epocii eroice“ a cinematografului european, Conrad Veidt. „Cu *Studentul din Praga* germanii înțeleg imediat că cinematograful poate deveni mediumul prin excelență al neliniștii lor romantice și că el permite redarea climatului fantastic al unor viziuni tulburi, estompîndu-se în profunzimea infinită a ecranului — spațiu ireal care se sustrage timpului“ [2] — scria Lotte Eisner, autoarea unui subtil comentariu al filmului expresionist.

Interesul tinerei generații față de cinematograf se reflectă și în *Cinecartea* lui Pinthus, menționată mai înainte, culegere a unor propuneri de transcriere în limbajul filmului a unor teme dramatice și narative, propuneri aparținînd unui număr de cincisprezece scriitori de avangardă. Dar deocamdată experimentele regizorale se exersau mai ales în spectacolele cu piesele lui Strindberg sau Maeterlinck, socotindu-se că teatrul clasic german „se desprinde mai greu de convențiile tradiției“, iar dramele scrise de tinerii autori ajungînd, cum s-a văzut, numai rareori pe scena marilor săli.

„Dramele visului“, așa cum le concepuse Strindberg, erau încă principalele surse de inspirație ale teatrului din acea epocă în care dramaturgia expresionistă se contura treptat ca o direcție de-sine-stătătoare. Spre deosebire de suprarealiștii deceniilor următoare, expresioniștii nu tindeau decît foarte rar să „reproducă“ visul ; structura pieselor lor „semăna, în unele privințe, cu proiecțiile minții omenești în momentele ei de visare“ [3]. Influența lui Strindberg coincidea cu aceea a psihanalizei. Cu toate că, nu se poate uita, cu mult înaintea lui Freud, romantismul german dăduse o mare importanță proceselor ce aveau să se numească mai tîrziu „ale subconștientului“. Filosofia lui Schelling și Shopenhauer pusese in lumină misterioasele mișcări ale sufletului, deslușite mai ales în ceasurile de reverie, cînd „făptura umană se regăsește pe sine“ [4] ; cum spunea Max Reinhardt. Chiar și expresioniștii care nu cunoșteau decît vag opera lui Freud și a lui

[1] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 128.
[2] Cf. *ibid.*, p. 129.
[3] Walter H. Sokel, *Introducere* la *An Anthology of German Expressionist Dramas*, Garden City, 1963, p.XIV.
[4] Cf. Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus ; Komentar zu einer Epoche*, München, 1970, p. 166.

Jung erau, în chip firesc, familiarizaţi cu atmosfera ce făcuse posibilă modelarea teoriilor psihanalitice.

„Efectele onirice“ erau obţinute cu mijloace foarte diverse. O comparaţie între primul act al *Cerşetorului* lui Sorge şi drama *Iov* a lui Kokoschka (compusă cu cîţiva ani mai tîrziu, în 1917) poate ilustra, cred, varietatea procedeelor. Sorge obţinea efectele prin aranjamentul scenic, distribuirea luminilor, gruparea plastică a personajelor, intonarea replicilor. Fascicule de lumină puternică se mişcă de-a latul scenei, simbolizînd — în intenţia autorului — însuşi procesul mental al eroilor. „Cînd substratul latent ocupă centrul acţiunii, centrul însuşi al scenei e cufundat în întuneric, în vreme ce un colţ anume e luminat de proiectoare. Cînd conştientul cuprinde amănuntele acţiunii, aripile laterale sînt întunecate şi centrul e luminat. Acţiunea purtată de personajele aşezate spre margine, de o derutantă lipsă de legătură cu intriga centrală, se dezvăluie ca un element aflat într-o relaţie reală cu tot restul. Funcţia acestor scene e aceea a unui comentariu simbolic deghizat şi a unei reflectări a temelor ce se dezbat în centru şi în aceasta rezidă calitatea lor «onirică»“ [1].

Drama lui Sorge încerca să creeze pe scenă un efect similar aceluia al monologului interior din roman. Structura dramei expresioniste e mai curînd de esenţă muzicală decît literară ; ea se construieşte în jurul unei *teme*, şi nu atît al unei intrigi sau al unui conflict specific. Element care duce la o ruptură violentă de idealul tradiţional al dramei „bine clădite“. Impresia cea mai puternică transmisă de *Cerşetorul*, de pildă, e aceea a unei abrogări totale a formei coerente. Dar o examinare mai atentă a dramei relevă existenţa unei texturi foarte solide (cel puţin în primele trei acte, de fapt centrul de greutate al piesei). Aranjamentul complicat al temelor, s-a spus, „corespunde mai curînd compoziţiei unei simfonii decît unei drame în sensul tradiţional al cuvîntului“ [2]. Ceea ce se verifică la o analiză mai amănunţită a structurilor piesei. E suficient să observăm că interludiul *Femei pierdute*, de o senzualitate agresivă, e pus în relaţie contrapunctică evidentă cu tema Fetei, de o puritate florală. Discursul vizionar al Poetului îşi află răspunsul exact în monologul incoerent al Tatălui din actul al II-lea. „Misiunea“ Tatălui (care se înverşunează să schimbe, într-o grotescă izbucnire paranoică, toate lucrurile de la locul lor şi să le aşeze într-un nou aranjament) e simetrică „misiunii“ poetice a Fiului, din actul întîi.

„Subtila structură muzicală a dramei lui Sorge, grotescul poetic al lui Kokoschka, obţinut printr-o şlefuire îndelungată, de factură cla-

[1] Walter H. Sokel, *op. cit.*, p. XV.
[2] Annalisa Viviani, *op. cit.*, p. 162.

sică, a textului“ [1] demonstrează că absența unei intrigi dramatice logice nu înseamnă și abandonarea formei teatrale. În arta secolului al XX-lea, drama expresionistă din primele două decenii împlinește un rol asemănător aceluia al prozei lui Joyce din *Priveghiul lui Finnegan* sau al picturii abstracte, care voiau să creeze o realitate estetică paralelă cu realitatea existențială. Ea relevă importanța funcției creatoare a subconștientului, capacitatea ei de a ordona în structuri coerente fluxul discontinuu al evenimentelor din straturile profunde ale vieții lăuntrice a omului.

Sfinxul și Omul de paie, piesa lui Kokoschka, a fost reprezentată de dadaiști (se pare, la inițiativa lui Tzara) în 1917. Oniricul era dezvoltat de artistul austriac într-o direcție diferită de aceea a dramelor lui Strindberg și ale lui Sorge. Ceva mai tîrziu, el a lărgit cadrul piesei și a transcris-o într-o poezie de o claritate aproape clasică. Așa a fost creat *Iov*, dramă a cărei premieră, în 1919, a fost marcată de un mare scandal, provocat nu numai de criticii conservatori, ci și de unii partizani ai avangardei, ispitiți să vadă în proiecțiile subconștientului, așa cum le interpreta Kokoschka, „o vulgarizare a ideii artei“ [2]. Asemenea lui Sorge, Kokoschka transforma aspectele visului în scene dramatice : piesa lui se centra în jurul redefinirii proceselor psihice în termeni ai vizualului. Dar, spre deosebire de autorul *Cerșetorului*, el se sprijinea într-o mai mică măsură pe efectele de lumină decît pe traducerea metaforelor, în general a figurilor de vorbire, în imagini scenice. Tragedia ironică a lui Iov consta în faptul că o femeie îi sucise capul ; și autorul prezenta, literal, această întîmplare petrecîndu-se sub ochii spectatorului. Neliniștit de purtarea soției sale, Anima, față de el, Iov își întoarce capul, urmărind-o, și nu și-l mai poate aduce la loc. Sistemul dadaist de relații dintre metaforă și realitate scenică e aplicat în continuare : în creștetul lui Iov cresc imense coarne de cerb și el se transformă într-un cuier în care soția necredincioasă și iubitul ei își atîrnă hainele. Metoda dramatică a lui Kokoschka reprezintă o paralelă la arta prozei kafkiene de a proiecta conținutul reprimat al conștientului individului în evenimente obiective, a căror ciudățenie e sporită de existența lor în realitatea vizuală.

În piesa lui Kokoschka, proiecția situațiilor psihice în imagini simbolice — funcție esențială a subconștientului — se preface în acțiune scenică. Acest principiu i-a oferit artistului vienez (și după aceea, lui Ivan Goll) posibilitatea de a se întoarce la străvechea natură a teatrului ca spectacol magic, eliberare vizuală și pantomimică

[1] Walter H. Sokel, *op. cit.*, p. XVI.
[2] Vezi Horst Denkler, *Drama des Expressionismus : Programm, Spieltext, Theater*, München, 1967, p. 101.

de presiunea faptelor unei realități dintre granițele căreia dramaturgul voia să evadeze.

Hugo Ball a interpretat unul dintre rolurile principale ale dramei din 1917, *Sfinxul și Omul de paie* ; el nota în jurnalul său, la 14 aprilie al acelui an : „Piesa... a fost jucată cu măști tragice, acoperind întregul trup al actorilor ; eu aveam o mască atît de largă, încît îmi puteam citi confortabil rolul, ascuns în spatele ei. Capul măștii era luminat de un bec electric și trebuie să fi avut un efect straniu în sala întunecată, unde se vedeau ochii strălucind ciudat... Tzara, în culise, răspundea de producerea tunetelor și fulgerelor și rostea, cu glasul papagalului, cuvintele «Anima, iubita mea Anima». Dar, pentru că se lăsa și el antrenat de acțiunea piesei, privea la mișcarea actorilor și își aducea tîrziu aminte de îndatoririle sale, tuna și fulgera cînd nu era cazul și crea, astfel, impresia că acestea erau niște efecte speciale, introduse de regizor pentru a spori confuzia spectacolului" [1].

La rîndul său, Tristan Tzara consemna : „Spectacolul a decis rolul teatrului nostru care avea să se supună subtilei invenții a vîntului puternic al spontaneității ; un teatru a cărui acțiune e adusă în sală, cu scop moral declarat, cu mijloace de expresie grotești — teatrul dadaist" [2].

Dar, așa cum comenta Martin Esslin, „în pofida marilor speranțe ale dadaiștilor, mișcarea lor n-a produs o operă capabilă să reziste confruntării cu scena. Fapt deloc surprinzător. Dada a fost esențialmente distructivă și atît de radicală în orientarea ei nihilistă, încît cu greu s-ar fi putut aștepta de la ea să fie o mișcare creatoare într-o formă a artei care se întemeiază în mod necesar pe o cooperare constructivă. Georges Ribemont-Dessaignes, exponent francez de frunte al dadaismului, recunoștea în autobiografia sa [3] : «Dadaismul era constituit din tendințe opuse, incompatibile, explozive. Să distrugă o lume și s-o înlocuiască cu o alta *în care nu mai exista nimic*, acesta era de fapt consemnul dadaismului»" [4].

Trebuie să observăm că, într-o măsură deloc lipsită de importanță, nihilismul proclamat de insurecția de la Zürich a lui Tzara și a prietenilor lui era prevestit de literatura (și, poate, mai ales de dramaturgia) celor dintîi expresioniști.

Într-un asemenea context, dramaturgul a cărui operă a părut mai consecvent orientată spre polemica socială a fost Carl Sternheim,

[1] Hugo Ball, „Dada Tagebuch", în Arp, Huelsenbeck, Tzara : *Die Geburt des Dada*, Zürich, 1957, p. 139.
[2] Tristan Tzara, „Chronique zürichoise", în *Die Geburt des Dada*, p. 173.
[3] Publicată în 1958.
[4] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, 1969, p. 318—9.

autor al ciclului intitulat ironic *Din viaţa eroică burgheză*, opt comedii satirice, parte din ele reprezentate de Reinhardt la Berlin. „Plin de umor şi cu pronunţată înclinaţie satirică, el creează tipul de comedie expresionistă într-o limbă epigramatică, cu colorit dialectal, în care evoluează pe scenă personaje cu caracter de marionete, pendulînd între lupta agresivă şi deziluzie, şi în care sînt caricaturizate grotesc tipurile burgheziei surprinse în vîrtejul vieţii cotidiene“ [1].

Elementul de tehnică dramatică introdus de Sternheim în piesele lui (mult mai apropiate de structurile tradiţionale decît dramele lui Sorge sau Kokoschka) era stilul comprimat, aşa-numit „telegrafic“, al dialogului. Astfel, în *Cetăţeanul Schippel* — scrisă în 1913 —, trei indivizi ce se socotesc întru totul onorabili, reprezentanţi ai înaltei societăţi, sînt foarte plictisiţi că trebuie să accepte pe cineva inferior lor în ierarhia socială ca tenor în cvartetul vocal pe care vor să-l alcătuiască. Intră Prinţul, mărunt aristocrat local, povestind că a avut un accident de automobil :

HICKETIER : Ce izbitură... Iertare, alteţă !...
PRINŢUL : Apă, rufe... Mai bine, o femeie.
HICKETIER : Soţia mea a fost îngrozită.
WOLKE (cu o plecăciune adîncă) [2] : Wolke !
PRINŢUL : Te-am auzit. Ce e ? Ei, domnule Hicketier ?
HICKETIER : La ordin, alteţă !
PRINŢUL : Măcelari. Zgîrîieturi sîngerînde. Ziua a început prost. O femeie bătrînă a trecut drumul în goană, ploaie măruntă, nor cenuşiu.

Stilul abrupt, asemănător unor poeme ale lui Blass şi Lichtenstein, pare nu atît o ilustrare a expresionismului, cît o anticipare a uscăciunii voite a *Noii Obiectivităţi* de la mijlocul anilor '20. Totuşi, critica tăioasă a burgheziei şi a lumii sociale generate de ea i-a făcut pe unii tineri contemporani ai lui Sternheim să-i atribuie operei sale însemnătatea unui factor revelator pentru mişcarea lor. A fost comparat cu Molière, alţii au crezut că-i pot semnala similaritatea cu Labiche, autor al satirelor ţintind împotriva burgheziei unei alte vremi, pretenţioasa epocă a lui Napoleon al III-lea, opere comparabile cu piesele scriitorului german în privinţa structurii dramatice, a ritmului şi a tipului de umor.

Diversele tendinţe ale avangardei teatrale, vizibile încă de prin 1906—1907, au fost sprijinite în primul rînd de grupările constituite în jurul lui *Sturm-Bühne* din Berlin şi al lui *Kampfbühne* de la

[1] Mihai Isbăşescu, *op. cit.*, p. 424.
[2] Wolke se mai prezentase o dată.

Hamburg. În afara lui Walden, un rol foarte important în promovarea noii literaturi l-a avut Lothar Schreyer, cel care încă din 1911 se va ralia atitudinii revoluționare a revistei *Die Aktion* [1]. Recursul la pantomimă, la măști, la muzica modernă, sugerarea unui întreg ritual, completată de o concepție plastică a teatrului, bazată pe jocul de lumini și de forme (exemplificat în spectacolul din 1912 cu compoziția dramatică *Sunetul galben* al lui Kandinsky) reprezintă contribuția lui Schreyer la afirmarea noii concepții regizorale. La München, Kandinsky — împreună cu alți membri ai *Călărețului Albastru* — făcea parte dintr-un grup constituit în 1914 de Hugo Ball cu scopul investigării unor noi modalități de expresie dramatică. Ei proiectau punerea în scenă a unor spectacole „totale" la care colaborau, printre alții, Klee, Marc, Schönberg și Kandinsky. Încă din 1910, Walden publicase *Asasinul, speranța femeilor*, „extravaganța dramatică" a lui Kokoschka, și compusese el însuși muzica și scenariul unor piese, ridiculizînd — uneori, e drept, cu rezultate îndoielnice — modurile tradiționale de expresie, exploatînd „calitățile rezonante" ale limbajului cotidian. El a fost și autorul partiturii muzicale a unei pantomime de William Wauer care, încă din 1905, se preocupase de inovațiile artei scenice și, din primele numere ale lui *Der Sturm*, colaborase cu numeroase articole consacrate acestui subiect.

Studioul teatral experimental înființat de Walden în 1918, *Die Sturm-Bühne*, va crea o sinteză a ideilor regizorale care circulaseră în cultura germană antebelică și va încerca să construiască un sistem, întemeiat pe teoria „cuvîntului ca operă de artă", aspirînd la realizarea „creației artistice totale" — termen ce revine, obsedant, în cultura expresionismului, însemnînd colaborarea tuturor artelor la clădirea unei opere capabile să exprime, în întregimea sa, făptura umană și dorința de manifestare complexă a spiritului ei. Spectacolele cu *Sancta Susanna* a lui Stramm (scrisă în 1914 și reprezentată în 1918) și cu *Omul căruia îi e dor de mare* de Lothar Schreier (1918) vor avea semnificația unor momente de răspîntie din istoria teatrului european de avangardă.

În anii de dinaintea primului război, cafeneaua literară a devenit unul dintre acele locuri unde reprezentanții diverselor arte se întîlneau și discutau, „realizînd — așa cum își va aminti, după multe decenii, unul dintre cei de atunci — o unitate a ideilor pe care n-ar fi

[1] În 1914, în această publicație, Ludwig Rubiner a scris un articol simptomatic pentru starea de spirit a artiștilor grupați aici, *Pictorii ridică baricade* și la care, peste cîțiva ani, artiștii revoluționari din *Novembergruppe* se vor referi adesea.

avut cum s-o împlinească în altă parte“ [1]. La Berlin erau *Café des Westens*, *Café Grössenwahn* (căreia i-a succedat *Romanisches Café*) şi *Café Kutschera*, unde se întruneau membrii lui *Neuer Club* al lui Hiller. La Leipzig — *Der Kafeebaum* şi *Wilhelms Weinstuben*, la München — *Café Stefanie*, la Viena — *Café Central*.

Către sfîrşitul primei perioade a expresionismului s-a dezvoltat comentariul critic, exegeza fenomenului privit ca o entitate culturală specifică. În 1914, Paul Fechter şi-a publicat volumul intitulat *Expresionismul*, astăzi numai rareori amintit de istoricii mişcării [2], cu toate că numele autorului s-ar cuveni menţionat, chiar dacă n-ar fi decît pentru că el a semnat cea dintîi cronică favorabilă artei pictorilor de la *Puntea*, la expoziţia lor din 1906 [3]. Tot în 1914, austriacul Hermann Bahr a strîns laolaltă conferinţele ţinute de el pe tema curentului expresionist ; dar cartea, puternic înrîurită de ideile lui Worringer, n-a apărut pînă în 1916. Bazat tot pe un material elaborat în primii ani ai deceniului (şi anume pe articolele scrise pentru *Der Sturm*), volumul lui Walden, *Privire asupra artei : Expresionism, Futurism, Cubism*, a fost publicat în acelaşi an (1916). Dar judecăţile lui Walden trebuie luate întotdeauna în consideraţie cu mare atenţie, pentru că ele caută să păstreze un echilibru diplomatic între compartimentele rezervate diverşilor artişti protejaţi de el.

Din paginile acestor trei cărţi s-a desprins imaginea (cu o atît de largă circulaţie în literatura critică de mai tîrziu) unui expresionism definit ca reacţie antiimpresionistă şi antinaturalistă. Erau recunoscuţi ca premergători Grünewald şi El Greco, iar dintre artiştii mai recenţi — Cézanne, în opera căruia (afirmă Fechter) toate mişcările ulterioare îşi găsesc rădăcinile. Cele dintîi semne ale noii orientări erau identificate în opera lui Van Gogh, „cu imensa ei scurtare a distanţei dintre impresie şi expresie“, a lui Munch, a lui Gauguin şi a şcolii de la Pont-Aven. Noua orientare artistică era privită ca o unitate a trei tendinţe diverse (tratate ca un trup unic de Bahr şi de Fechter), expresionism, futurism, cubism. Pentru Walden, futurismul e, mai curînd, ca o treaptă între neoimpresionism (care, fără îndoială îi influenţase pe futuriştii italieni) şi expresionism ; el îl inter-

[1] Ludwig Meidner, citat în T. Grochowick : *Ludwig Meidner*, Recklinghausen, 1966, p. 35.

[2] El lipseşte, de pildă, din excelenta bibliografie întocmită de Ulrich Weisstein, care însoţeşte volumul *Expressionism as an International Literary Phenomenon* (pp. 329—349) ; e menţionată numai ediţia din 1919 (p. 346).

[3] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 63.

pretează ca pe o soluție artistică întemeiată pe lumea obiectivă, în vreme ce Fechter îi critica de-a dreptul „dependența de ritmul existenței prezente". Cubismul era, în opinia lui, o „variantă a expresionismului", „misticism al minții", mai curînd decît „misticism al inimii", derivînd nu din „metafizica lui Cézanne", asemenea expresionismului, ci din „sistemul suprafețelor" propriu picturii maestrului de la Aix [1].

Walden susținea că principalii reprezentanți ai cubismului erau Albert Gleizes și Jean Metzinger (evident, nu e doar o coincidență că drepturile artistice ale amîndurora erau apărate în Germania de galeria *Der Sturm*), „și nu Pablo Picasso, așa cum se crede în mod eronat" [2].

Pentru Walden, cei mai de seamă artiști expresioniști erau Kandinsky, Chagall, Marc Campendonk și Klee, iar Kokoschka reprezenta „o trăsătură de unire între expresionism și impresionism". Tablourile lor erau „expresii ale unor viziuni", cu o pictură tratată strict ca „unitate a unei suprafețe structurate formal". Artiștii *Punții* nu sînt menționați. La rîndul său, Fechter (care reproduce două lucrări de Matisse și una de Munch) face distincție între „expresionismul transcedental" al lui Kandinsky și al grupului münchenez și „expresionismul extensiv", al cărui reprezentant principal e Pechstein, cu „intensa lui apropiere de lume". Și Fechter, și Bahr considerau expresionismul o „mișcare antiraționalistă" și „esențialmente germană", „Pentru că voința de artă... este, în ultimă instanță, un lucru vechi, e aceeași tendință identificată întotdeauna în arta germanică. E străvechiul suflet gotic care... în pofida oricărui raționalism și materialism își înalță mereu capul" [3].

Bahr sublinia foarte insistent aspectele „barbare, primitive" ale expresionismului, crezînd că poate desluși în creațiile artistice ale mișcării „lupta sufletului cu mașina" : „Omul își caută cu disperare sufletul, întreaga noastră epocă e un strigăt plin de putere. Arta strigă și ea, în adîncul întunericului, strigă după ajutor, strigă cerînd să dobîndească spiritualitate. Acesta e expresionismul" [4].

Confuziile abundă în aceste prime texte ce-și propuneau să interpreteze un fenomen, negreșit mai complex decît își puteau da seama criticii acelei vremi. La Bahr, expresionismul își pierdea astfel

[1] Vezi *ibid.*, p. 100.
[2] Cf. Armin Arnold, *op. cit.*, p. 45.
[3] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 100.
[4] Cf. L. D. Ettlinger : „German Expressionism and Primitive Art", în *Burlington Magazine*, CX (1968), p. 196.

individualitatea și era tratat într-o nejustificată unitate cu celelalte curente ale avangardei. Spiritualismul, misticismul (fără îndoială, existente în arta expresionistă, dar mult exagerate de Bahr) deveneau trăsăturile fundamentale ale mișcării și în interpretarea lui Fechter. Acesta proclama ideea că „întregul grup e mai important decît valoarea fiecărei opere în parte" și își încheia comentariul cu un apel la reinterpretarea artei din strictă perspectivă mistică. Pentru că, vorbind de existența unui „spirit general" în creația artiștilor expresioniști, în dramele lui Wedekind, în poemele lui Werfel și ale tuturor poeților tineri din grupările berlineze, el îl punea sub semnul filosofiei mistice a lui Rudolf Steiner : „Nu poate fi doar o coincidență că scrierile acestui profet al unei noi spiritualități conțin elemente ale unor viziuni anterioare oricărei picturi cubiste, futuriste sau expresioniste, înfățișîndu-se ca adevărate anticipări ale artei moderne" [1].

Cei dintîi comentatori ai curentului sînt răspunzători, în bună măsură, de transformarea unor trăsături individuale, caracteristice unor artiști sau unor momente ale evoluției curentului, în factor fundamental al întregii ideologii expresioniste. Multă vreme după aceea (cu unele surprinzătoare reveniri în literatura exegetică a ultimelor decenii), arta expresionismului — îndeosebi pictura — va fi pusă în relație exclusiv cu antiraționalismul lui Steiner, cu îndemnul la „refugiere din fața realității", la „întoarcere spre lumea misterului lăuntric și a celui cosmic". Astfel, se ignora — și nu fără bună-știință — latura contestatară a picturii expresioniste, pozițiile antiburgheze ale celor mai mulți artiști ai vremii, protestul lor social, sentimentul patetic de participare la drama unei umanități amenințate de război. Desprinsă de coordonatele istoriei germane de la începutul secolului, de atmosfera marcată de ofensiva militarismului wilhelmian, de aroganța junkerilor, de filistinismul burgheziei, arta acelei epoci nu poate să-și dezvăluie adevăratul caracter, orientările sale esențiale.

Criticii literari par mai puțin înclinați spre generalizări de felul celor din paginile cărților lui Bahr și Fechter. Cei care au încercat, cu toate acestea, să contureze cîteva trăsături mai cuprinzătoare (de pildă, Hiller — autor al volumului *Înțelepciunea îndelungatei așteptări*, publicat de Wolff în 1913) se refereau, de obicei, la un singur grup de poeți ; ei vorbeau despre un „nou patos" și aproape niciodată despre „expresionism". Cel dintîi scriitor care s-a declarat expresionist a fost, probabil, alsacianul Ivan Goll (pseudonimul lui Isaac

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 101.

Lang) ; cu un an după apariția cărții lui Bahr, cînd termenul începuse a fi acceptat în pictură, el scria : „e un colorit special al sufletului pe care tehnicienii literari nu l-au făcut, deocamdată, analizabil și, în consecință, nu are nici un nume. Expresionismul plutește astăzi în aer..." [1].

Într-un aer în care se deslușeau amenințările unui cataclism ce avea să transforme profund structurile artei, atitudinea artiștilor față de universul din preajma lor, față de om și de destinul lui.

[1] Cf. Donald Gordon, „On the Origin of the Word «Expressionism»", în *Journal of the Warburg/Courtauld Institute*, XXIX (1966), p. 373.

Războiul și revoluția

De mai mulți ani, arta tinerei generații germane prevestea, înfricoșată, izbucnirea războiului. Dar cînd, în vara lui 1914, catastrofa s-a produs, majoritatea scriitorilor și artiștilor au părut că asistă, dezorientați, la o nenorocire abătută pe neașteptate asupra lor. Realitatea era chiar mai îngrozitoare decît coșmarul ce le torturase închipuirea, vreme îndelungată. Au ajuns pe front copleșiți de sentimentul că „zidurile șubrede ale casei pîrîie în jurul lor și stau să se năruie peste ei" [1] — cum își va aminti Walter Gropius. „Eram buimăciți, nu crezusem că așa ceva poate să se întîmple. Ne socoteam trădați de soartă, înșelați de cei în care ne pusesem speranța : cu excepția Rosei Luxemburg și a lui Karl Liebknecht, socialiștii pactizaseră cu monarhia și cu ofițerii și renunțaseră la idealurile lor de pace și de frăție între oameni" [2].

În primele opt săptămîni ale războiului, trei dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai artei tinere au fost uciși pe front : Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, August Macke ; pînă la sfîrșitul anului au mai căzut Stadler și Trakl.

Surprinzător, la început, unii scriitori care militaseră pentru ideile umanitariste au devenit susținători ai propagandei războinice. „A sosit ora destinului pentru poporul german : ea a aflat ecou liric în mii și mii de inimi înflăcărate" [3] — scria criticul Julius Bab în editorialul primului număr al revistei *Der Deutsche Krieg im Deutschen Gedicht (Războiul german în versuri germane).* Unii și-au trăit acum scurta lor clipă de notorietate, ca — de pildă — Ernst Lissauer, autor al unui poem care conținea versul reluat apoi

[1] În Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 173.
[2] Ernst Barlach, citat în *Friedrich Dross : Ernst Barlach, Leben und Werk in seinem Briefen*, München, 1952, p. 133.
[3] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 102.

de nenumărate ori de propaganda șovină : „Doamne, pedepsește Anglia". Peste cîteva luni, Richard Dehmel colabora la revistă cu versuri convenționale, de un întristător entuziasm, cum sînt cele din poemul *Război pe pămînt* :

„Das alles ruht in Gottes Hand ;
wir bluten gern fürs Vaterland" [1].

La fel de puțin așteptată e colaborarea la aceeași revistă a lui Rudolf Alexander Schroeder, a lui Hofmannstahl și a lui Gerhard Hauptmann (autor al unor versuri nespus de slabe dedicate lui „Fritz von Unruh, poet și ulan"). Și de-a dreptul derutantă e prezența unor expresioniști, a lui Unruh însuși, a lui Schickele (al cărui poem, *1 august 1914,* se încheie cu exclamația : „Moarte sau izbîndă !") a lui Rudolf Leonhard, Max Brod, Paul Zech. Cei mai mulți dintre ei, însă, și-au dat repede seama de teribila eroare și s-au întors la pozițiile lor fundamentale, de adversari ai măcelului și ai propagandei antiumaniste. Pfemfert a fost unul dintre cei care n-a acceptat nici un moment compromisul și revista condusă de el, *Die Aktion,* s-a opus în permanență, tacit, războiului. Dar pentru cei al căror orizont politic era mai puțin clar, momentul limpezirilor s-a produs către sfîrșitul lui 1914, cînd Hasenclever, Pinthus, Zech, Leonhard, Ehrenstein, Martin Buber s-au întîlnit la Weimar să discute viitoarea lor atitudine. Imediat după aceea, Hasenclever i-a scris lui Schickele, a cărui revistă, *Die Weissen Blätter,* își încetase apariția, îndemnîndu-l să revină asupra hotărîrii, „din necesitatea de a se împotrivi beznei ce a cuprins națiunea" [2].

Un alt simptom al acestei transformări se distinge în *Scrisorile din război* ale lui Beckmann ; după o perioadă cînd crezuse în necesitatea luptei împotriva Franței, artistul scrie la 4 mai 1915, de pe frontul de la Ypres : „Ajunge ! Oamenii au suferit destul !"[3].

Revista *Zeit-Echo* (Ecoul timpului) fusese tipărită la începutul războiului ca un „jurnal de front al artiștilor" ; dar cel de-al doilea număr, publicat în toamna lui 1914, se va deschide cu o litografie antirăzboinică a lui Picasso, cu o recenzie batjocoritoare a volumului *Cîntece de război ale Corpului XV* al lui Cassirer (cu desene de Beckmann, pe atunci cuprins de entuziasmul care îl va face să se

[1] „Totul e sigur în mîna lui Dumnezeu ; / sîntem bucuroși să sîngerăm pentru patrie".
[2] Cf. Eva Kolinsky, *Engagierter Expressionismus : Politik und Literatur Zwischen Erlkrieg und Weimarer Republik : Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften,* Stuttgart, 1970, p. 56.
[3] Cf. Perry T. Rathbone, „Max Beckmann : Eulogy", în *St. Louis Museum Bulletin,* vol. 35 (1950), nr. 4, p. 56.

rușineze mai tîrziu) și cu un articol semnat de noul editor, Hans Siemsen, explicînd că „deși revista ar fi trebuit să reflecte «starea războinică de spirit», se poate afirma că un an de «stare războinică» e prea de-ajuns“ [1]. În consecință, numărul următor va publica necrologul lui Péguy, „cea mai grea pierdere suferită de Franța în acest război absurd“ [2] ; necrologul purta semnătura lui Franz Blei. Iar numărul din decembrie al lui *Die Aktion* va fi dedicat în întregime „memoriei scriitorului Charles Péguy și a pictorului André Derain, victime ale războiului“ [3].

Sentimentul solidarității artiștilor a căror comunitate internațională fusese sfărîmată de război, se tălmăcea din ce în ce mai clar, într-o atitudine ostilă față de „starea războinică de spirit“. Una dintre cele mai semnificative legende apocrife care circulau pe atunci printre tinerii scriitori germani era aceea că Péguy și traducătorul său, Ernst Stadler, s-au recunoscut în timpul unui atac, în sîngeroasa bătălie de pe Marna ; și, aruncîndu-și armele, s-au îmbrățișat, căzînd amîndoi străpunși de gloanțe.

Un document foarte sugestiv pentru eforturile intelectualilor care se opuneau războiului și aspirau să instaureze un spirit umanist în viața unei Europe sfîșiate și cuprinse de întuneric e articolul lui Romain Rolland, *Au dessus de la mêlée*, publicat la 15 septembrie 1915. Textul articolului e important, în primul rînd, pentru biografia spirituală a lui Rolland (care, în primele zile ale războiului, putuse să se refere într-o scrisoare către istoricul de artă și shakespeareologul Louis Gillet, la „epopeea franceză“ și să atace „spiritul german“ însuși), marcînd întoarcerea scriitorului la idealurile sale fundamentale. El lansa un apel către intelectualii din țările beligerante, îndemnîndu-i să se împotrivească războiului, determinîndu-și astfel guvernele să oprească măcelul. Dar, spre întristarea scriitorului francez, apelului său nu i-a răspuns decît un singur intelectual german dintre cei al căror prestigiu ar fi putut influența opinia publică din țara lor : Hermann Hesse ; articolul său, publicat la începutul lui noiembrie în *Neue Zürchner Zeitung*, n-a fost urmat de alte declarații de principii ale vreunuia dintre marii scriitori ai Germaniei sau ai Austriei, dintre cei a căror operă, clădită pe valorile umanismului, ar fi îndreptățit credinței lui Rolland că ei vor răspunde chemării sale.

Dar, pe la începutul verii lui 1915, au început să se arate semne mai încurajatoare : în iunie a sosit la Geneva Henri Guilbeaux, de curînd demobilizat. Fostul editor al revistei *l'Assiette au Beurre*, autor al unei cuprinzătoare antologii de lirică germană, publicată în

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 105.
[2] Cf. Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 61.
[3] Cf. *ibid.*, p. 69 : cum se știe, zvonul morții lui Derain a fost pur fantezist.

1913, s-a alăturat lui Rolland în strădaniile sale de a-i hotărî pe scriitorii de ambele părți ale liniei frontului să dea glas convingerilor lor pacifiste. Imediat după aceea, un alt reprezentant al avangardei franceze, Pierre-Jean Jouve, a venit și el la Geneva și s-a raliat mișcării antirăzboinice. (Nu cu mult înainte, el publicase un volum de poeme, *Sînteți oameni*, ale cărui versuri erau însuflețite de o pătimașă încredere în puterea popoarelor de a redobîndi pacea.)

O carte a lui Romain Rolland, prea rar discutată de critică, *Jurnal din anii războiului*, evocă îndelungile zile în care romancierul aștepta, cu speranța mereu vie, să deslușească semnele unei atitudini raționale, ale unei forțe capabile să se opună absurdității războiului. Conferința de la Zimmerwald a socialiștilor care, sub conducerea lui Lenin a elaborat un program de acțiune împotriva războiului, a fost dovada cea mai elocventă a constituirii unei conștiințe internaționaliste ce se opunea unei crime, unui măcel menit să aducă profituri clasei suprapuse din toate țările aflate în conflict. (Guilbeaux era prieten cu Lunacearski și cu Sokolnikov — membri ai aripii bolșevice a zimmerwaldienilor — și le împărtășea ideile.)

Apoi, mărturiile unei opoziții ferme față de război s-au înmulțit. Revista müncheneză *Das Forum*, editată de Wilhelm Herzog, traducătorul în germană al operei lui Rolland, a declarat că va milita pentru pace în întreaga lume (revista va fi suprimată în august 1915). Stefan Zweig și Maxim Gorki i-au scris lui Rolland, aderînd la inițiativa lui. Scriitorul francez a fost vizitat de Albert Einstein și de Charles Baudoin, rectorul Universității din Geneva, care l-au anunțat că-i sprijină apelul. La sfîrșitul lui octombrie, Rolland a primit și adeziunea lui René Schickele, unul dintre cei mai de seamă editori ai literaturii germane de avangardă.

După transferarea la Zürich a revistei *Die Weissen Blätter*, la începutul lui 1916, Elveția a devenit un centru al activităților antirăzboinice ale tinerilor scriitori și artiști germani. În 1917, și *Zeit-Echo* s-a strămutat în Elveția, la Berna ; redactorul ei era Ludwig Rubiner, fostul colaborator al lui *Der Kondor* al lui Hiller, unul dintre spiritele cele mai radicale ale vieții culturale din Germania primelor decenii ale secolului. Ivan Goll era pe atunci student al Facultății de drept de la Lausanne ; Ernst Bloch, un tînăr filosof care colaborase la *Die Argonauten*, scoasă de Ernst Blass la Heidelberg, a venit în 1915 la Berna (unde atașat cultural era Harry Kessler, entuziastul susținător al artei tinere germane).

De-a lungul lui 1916, au sosit — la scurte intervale — la Zürich Ehrenstein, Hardekopf, Leonhard Frank, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball și soția lui, Emmy Hennings (Frank, Huelsenbeck, Ball, Hennings și Goll editaseră în 1913, la München, un periodic cu nume elocvent :

Revolution). În mai 1916, Wolfenstein a venit de la München să-l viziteze pe Rolland și să-i exprime admirația pentru curajoasa apărare a valorilor umane grav primejduite de război (va compune și un sonet, tălmăcind în versuri aceste sentimente de admirație pentru Rolland și pentru lupta lui nobilă). După un an, Zweig a ținut să asiste, ostentativ, la premiera piesei sale pacifiste *Jeremias*, pe o scenă din Zürich.

Nu se stabiliseră contacte sistematice între exilații stabiliți la Zürich și grupul genevez din jurul lui Romain Rolland. Dar „o cunoaștere reciprocă mai profundă a paginilor scrise în cele două centre se vădea în declarații directe sau aluzive ale scriitorilor pacifiști"[1]. În 1917 și 1918 se publicaseră mai multe opere ce opuneau declarațiilor literaturii oficiale, de un șovinism atroce, din țările lor, idealurile frăției între popoare și dezvăluiau adevăratul chip al războiului. Un învățător francez, Marcel Martinet, prieten al lui Guilbeaux, scrisese cîteva poeme *(Poporul, Omul, Poeți ai Germaniei, o frați necunoscuți !)* care erau interzise în Franța. Jouve compusese romanul *Hôtel-Dieu*, inspirat din scenele apocaliptice ale spitalelor ticsite de răniți (stilul cărții era evident influențat de una dintre capodoperele literaturii antirăzboinice : *Focul* lui Barbusse). De partea cealaltă, apăruseră : cel dintîi roman german care descria grozăviile frontului, *Oameni în război* de Andreas Latzko, *Recviem pentru morții Europei* de Ivan Goll, *Frații asasinați* de Ehrenstein și utopia social-umanitaristă *Omul e bun* de Leonard Frank (al cărei titlu avea să devină o lozincă a mișcării pacifiste din Germania).

Ilustrațiile pentru aceste volume (cele în limba franceză, tipărite mai ales de *Editions du Sablier* din Geneva, cele germane de *Rascher* din Zürich) erau desenate de unul dintre cei mai de seamă artiști europeni ai vremii, belgianul Frans Masereel. Adeziunea lui la mișcarea expresionistă se produsese ca o urmare firească a aversiunii față de formele vieții sociale, de destinul individului — așa cum le impunea sistemul capitalist. Venise la Geneva în 1916, chemat de fostul său editor — Guilbeaux ; începînd din august 1917 colabora zilnic cu un desen la ziarul pacifist elvețian *La Feuille*. În 1918, Masereel a publicat una dintre cele mai semnificative opere ale sale, o mapă de gravuri intitulată *25 de imagini din Calvarul unui Om* — cel dintîi dintre numeroasele lui albume care, neavînd nevoie să fie traduse, au purtat mesajul de adîncă umanitate a artistului în multe țări ale lumii, consolidîndu-i celebritatea.

Cei rămași între hotarele Germaniei erau confruntați de o dramatică alternativă. Unii și-au dat seama că au obligația să se impo-

[1] Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 200.

trivească — într-o formă sau alta — spiritului războinic impus de propaganda oficială. Alții n-au putut rezista și s-au prăbușit, deznădăjduiți de viziunea pustiitorului cataclism. Cîțiva au izbutit să obțină lăsarea lor la vatră : Kurt Wolff, Barlach, Campendonk ; dar alții au trecut prin experiențe teribile care aveau să le schimbe întregul curs al vieții. Un grup de pictori (Heckel și, împreună cu el, mai puțin cunoscuții Otto Herbig, Max Kaus, Walter Kaesbach) a fost repartizat pe lîngă o unitate sanitară din Flandra ; acolo, artiștii germani l-au cunoscut pe Ensor și au avut extraordinara șansă de a fi încurajați de el. „Ne-a spus — își va aminti Heckel — că mai primejdioasă decît moartea e inerția și ne-a îndemnat să lucrăm mai departe, pentru că numai așa vom supraviețui cataclismului“ [1]. În iarna lui 1915, Heckel va picta pe pînza unui cort de campanie *Madonna din Ostende*, „probabil cea mai impresionantă, cea mai plină de omenie operă pictată de mine vreodată, mesaj al unei umanități batjocorite, sperînd în pace, acolo, lîngă trupurile schilave și însîngerate, unde văzduhul miroase a explozive și a moarte“ [2].

Karl Ernst Osthaus, fondatorul Muzeului Folkwang, a fost numit administrator al monumentelor artistice belgiene.

Alții, însă, au căzut victime ale războiului. În 1915 au fost uciși Hans Ehrenbaum-Degele, editorul lui *Das Neue Pathos*, și Stramm. În anul următor — Marc, Sorge și prozatorul Gustav Sack. În 1917, pictorul Wilhelm Morgner, colaborator la *Der Sturm* (avea doar 26 de ani). În 1918 — Robert Jentsch (participant la recitalurile de la *Neopatetisches Cabaret*, unde versurile sale au fost întîmpinate foarte favorabil de Hiller), Franz Nölken (fost membru al *Punții)*, poetul socialist Gerrit Engelke. Kokoschka, rănit la cap și la plămîn, fusese trimis la un sanatoriu de lîngă Dresda. Kirchner, după ce dăduse de mai multe ori semne de epuizare fizică și nervoasă, fusese scutit de serviciul militar și zăcea acum cu brațele și picioarele paralizate. Beckmann (care se aflase în contact cu grupul lui Kaesbach și al lui Heckel) fusese liberat și el în 1915, după o gravă criză de nervi și de atunci lucra într-o desăvîrșită izolare, încercînd să dea picturii sale acea forță tragică de care avea nevoie pentru a cuprinde sensurile experienței înspăimîntătoare de pe front (*Resurecția*, compoziție începută în 1916, dar rămasă neterminată, pune în evidență un stil cu dramatice reinterpretări ale formei, cu suprafețe de culoare ce se întretaie și se frîng pe neașteptate).

Dintre cei mai tineri, unii dintre ei abia aspirînd să-și definească o modalitate proprie în cuprinsul mișcării expresioniste, Georg Grosz

[1] Cf. P. Vogt, *Erich Heckel*, Recklinghausen, 1965, p. 71.
[2] Cf. *ibid.*, p. 73.

părea să dea semnele unei teribile tulburări psihice şi desenele lui din această vreme (cele mai multe strînse azi într-o reprezentativă colecţie la Muzeul Busch-Reisinger de la Universitatea Harvard) o dovedesc în chipul cel mai tragic cu putinţă [1]. Tînărul prozator Franz Jung (care editase un număr al revistei *Die Revolution)* a dezertat ; prins şi condamnat la închisoare, a fost în cele din urmă achitat, pe temeiul „iresponsabilităţii mintale". Un pictor din grupul de la Worpswede, Heinrich Vogeler, mobilizat la Serviciul de informaţii al armatei, după ce a citit broşurile tipărite de grupurile leniniste din Germania şi din alte ţări europene, a aderat la ideile formulate acolo şi, protestînd în momentul declanşării intervenţiei împotriva tînărului stat sovietic, a fost întemniţat pentru „propagandă antinaţională". Poetul Ernst Toller plecase pe front ca voluntar, în primele zile ale războiului (abia împlinise douăzeci de ani) ; descoperise realităţile cumplite ale cîmpului de luptă şi, după un an, fusese demobilizat ca urmare a unor repetate crize psihice. Chemat din nou sub arme în 1918, fusese arestat şi, în cele din urmă, transferat la un spital de boli nervoase ; acolo, un medic militar care l-a surprins citind un poem de Werfel, i-a strigat : „Cine citeşte asemenea gunoaie antigermane, n-are de ce să se mire cînd ajunge la puşcărie !" [2].

Mişcarea literară din anii 1910—1914 s-a maturizat în confruntarea cu războiul a cărui realitate se dovedise a fi mai înspăimîntătoare decît coşmarurile şi presentimentele tragice ale poeţilor tineri din perioada antebelică, încărcată cu acea insuportabilă tensiune a apropierii cataclismului. De acum înainte, literatura aceasta în care se rosteşte o conştiinţă dramatică a dezastrului, un protest patetic împotriva alcătuirilor strîmbe ale lumii va fi circumscrisă, în majoritatea scrierilor teoretice ale vremii, expresionismului. Delimitarea de celelalte curente de avangardă (îndeosebi de futurism şi de cubism, confundate — cum se ştie, de interpretări teoretice nu îndeajuns de clare — cu mişcarea artistică germană), s-a produs — în sfîrşit ! — mai ferm. Dispariţia prematură a unor fruntaşi ai grupărilor literare şi artistice ce începuseră a-şi căuta un drum propriu încă de la sfîrşitul primului deceniu — Trakl, Stadler, Lichtenstein, Macke, Marc —, grava maladie a lui van Hoddis, a lui Kirchner şi Beckmann au alungat surîsul — chiar şi ironic — din operele tinerei generaţii.

Lucrurile se dovediseră mult prea grave pentru a accepta simpla interpretare parodistică. Lumea realului era acum aceea a torturilor

[1] Wieland Herzfelde, editorul lui Grosz, poet şi eseist dintre cei mai hotărît angajaţi în acţiunile antirăzboinice (mai tîrziu, militant al Partidului Comunist German), îmi povestea în 1964, la Leipzig, că prietenii tînărului artist s-au temut o vreme că depresiunea psihică putea să-l ducă la sinucidere.

[2] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 111.

din *Noaptea,* compoziția din 1918—19 a lui Beckmann. În 1914, artistul desenase o scenă purtînd același titlu și înfățișînd un asasinat, într-o atmosferă terifiantă, în care obiectele își pierdeau forma și se prefăceau într-un fel de monștri amenințători ; era un episod din viața lumii interlope, cu indivizi cu chip dezgustător. În pictura de la sfîrșitul războiului, întunericul nopții adăpostește o crimă a cărei victimă e întreaga omenire, imagine a unei morți sălbatice, a barbariei dezlănțuite.

Într-o asemenea atmosferă, versul ironic nu-și mai putea asuma atitudinea de opoziție față de ofensiva forțelor antiumane și evoluția lui Ernst Blass, singurul poet care a rămas credincios acestei maniere din perioada antebelică, o demonstrează : poemele lui obscure, aspirînd la dobîndirea unei forme clasiciste *(Poezii despre război),* l-au condus destul de repede în afara granițelor curentului și, de acum înainte, antologiile expresionismului nu-l vor mai menționa, în pofida contribuției lui, deloc lipsită de importanță, la afirmarea esteticii avangardei germane din anii 1910—14.

Imaginile ruinei și ale morții din poezia de dinaintea războiului păruseră proiecții ale unor vise tulburi ; acum, în lumina neîndurătoare a cîmpului de luptă, ele erau doar contururile unei realități teribile. Dar, — observă un exeget al poeziei expresioniste — „versurile scrise în perioada 1914—18 nu sînt decît rareori descrieri ale locurilor unde agonizează răniții, fără bandaje și fără medici, ca în *Grodek,* ultimul poem al lui Trakl ; ci compuneri rapsodice, în stilul lui Werfel, cu vaste generalități care evită orice detaliu specific. Foarte fragile chiar și în mîna extrem de abilă a creatorului lor, poemele scrise în acest stil devin vase ce se ciobesc cu ușurință cînd sînt mînuite de oricine altcineva, așa încît lirica expresionistă din timpul războiului se citește astăzi cu dificultate“ [1].

A rîde A respira A păși, poemul pe care-l citea Toller cînd a fost surprins și certat de zelosul medic militar, a apărut în almanahul *Ziua cea mai tînără,* publicat de Kurt Wolff în 1916. Era un imn închinat Omului, făptura ce întruchipa — așa cum proclama Werfel — sursa conceptelor de lumină, de libertate, de infinit. Almanahul lui Wolff e una dintre cele mai reprezentative antologii de lirică germană a acelei vremi ; ea ilustrează conținutul politic din ce în ce mai limpede conturat al poeziei create de avangarda literară, maturizată în contactul cu o realitate tragică. Hasenclever, de pildă, figurează

[1] Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht : Dichter des Expressionismus,* München, 1963, p. 65.

cu două poeme al căror subiect e asasinarea lui Jaurés și întoarcerea lui printre cei ce-și așteaptă moartea, în tranșee :

„Soldaten Europas, Bürger Europas !
Hört die Stimme, die Euch Bruder heisst“ [1],

și se încheie cu strigătul :

„Aufwärts, Freunde, Menschen !“ [2].

Amintirea celor căzuți în război e prezentă în poemele tragice ale lui Alfred Ehrenstein (evocîndu-l pe Trakl) și Rudolf Leonhard (în memoria lui Stadler). Adolf Wolfenstein colabora cu amplul poem *Lumină*, descriere nostalgică a unei scene idilice într-un peisaj copleșit de tihnă, dar care începe să se destrame, înlocuit treptat de o priveliște sumbră :

„In einem Schein des Friedens, lecht und dunkel
— Und plötzlich bebt sie hier und wird noch dunkler —
Steht auf mit tierischem Gefunkel — Hände
Woll Waffen drücken sich in unsre Hände
Dass wir sie nehmen, aber drücken Wunden
In uns ! [3].

Dar cînd întunericul a cuprins întreaga priveliște, după ce lumina a fost asasinată, poetul descoperă că mîinile lui le ating pe acelea ale inamicului de dincolo de linia frontului :

„O Freund ! Kaserne steht um unser Haupt,
Um Schönheit, die sich plötzlich und glaubt !“ [4].

Toate aceste compuneri erau, însă — așa cum scria Pinthus în lungul eseu introductiv, publicat sub titlul *Despre literatura cea mai nouă* — „eclipsate de sunetul imenselor izbucniri ale talentului exuberant al lui Becher“ [5]. Cele cinci poeme ale tînărului de 25 de ani au însemnat o adevărată revelație ; volumul său de debut, *Decădere și*

[1] „Soldați ai Europei, cetățeni ai Europei ! / Ascultați glasul care vă numește frați“.
[2] „Ridicați-vă prieteni, oameni !“.
[3] „Într-o lumină a păcii, ușoară și întunecată / — Și brusc începe să devină mai grea și mai întunecată — / Se înalță cu o lucire bestială — mîini / Pline de arme împinge în mînile noastre / Trebuie să le luăm, dar împinge răni / în noi“.
[4] „O, prietene ! Cazarma îi cere comandantului nostru, / Frumusețe, brusc semănînd cu tine și încrezător în tine !“.
[5] Cf. Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 75.

triumf, apărut în 1914, vehement atac împotriva capitalismului și conservatorismului cultural, atrăsese atenția asupra acestei personalități poetice al cărei orizont se deschidea cu mult mai larg decît cel al multor colegi de generație spre chestiunile fundamentale ale existenței omului, înțeleasă în ipostazele ei concrete și în aspirațiile ei cele mai cutezătoare. Dar în *Almanahul* lui Wolff, versul lui Becher se releva, prin comparația firească impusă de vecinătatea unor poeme ale unor scriitori cu un profil desenat mai precis în conștiința contemporanilor. Johannes R. Becher adresa un copleșitor apel la frăție între oameni ; un apel ale cărui fraze telegrafice erau întrerupte de exclamații, pătimașe invocări ale luminii ce trebuia să-și reverse binefăcătoarea strălucire peste „pustiul cîmp de luptă al orașelor". Poemul *Înfrățirea* (publicat în *Almanah,* și care dăduse titlul unei culegeri apărute în anii editării antologiei lui Wolff) se încheie pe un ton diferit de acela al majorității poeziilor compuse în anii războiului, apăsate de un sentiment de deznădejde :

„Tretet an der Marsch ! Freiheit auf die Fahnen ! !
Dich antike Welt zertrümere solcher Schwung !
Ein Gestirn enttaucht, Kreutzt ob unserem Plan :
Himmel der Verbrüderung" [1].

Biografia lui Becher rezumă, parcă, evoluția unei întregi generații de poeți expresioniști. Începuturile lui literare sînt marcate de influența lui Kleist, Baudelaire, Rimbaud. Asemenea prietenilor săi, Leonhard Frank și Emmy Hennings, a colaborat la revista *Die Revolution* (acolo l-a întîlnit pe Erich Mühsam, pe atunci unul dintre cei mai înverșunați apărători ai ideilor anarhiste). O adolescență dezordonată care i-a dus la disperare pe părinți, oameni foarte onorabili (tatăl era judecător la München) : cînd era încă elev de liceu, a fost implicat în asasinarea unei fete și a încercat să se sinucidă. La 18 ani îi scria lui Dehmel, rugîndu-l să se pronunțe asupra versurilor și a poemelor sale în proză : „Te iubesc, viață ! Țeluri ! Țeluri ! Claritate ! Cuvintele erup de pe buzele mele, ca o neîntreruptă gîngăveală. Mîntuire ! Mîntuire !". La care Dehmel îi răspundea că i-ar fi mai de folos să învețe mai întîi să scrie o compoziție bună, că — deocamdată — în paginile lui era mai mult fum decît flacără.

Începînd din 1914 (anul de răscruce pentru cei mai mulți scriitori expresioniști), versurile lui au căpătat o tonalitate gravă și s-au transformat în pătimașe chemări la pace și la frăție. Proclamînd necesita-

[1] „Pășiți în marș ! Libertate pe drapel ! ! / Avîntul nostru te zdrobește, lume veche ! / O stea se ivește, își pune semnul pe planul nostru : / Paradis al înfrățirii".

tea unei poezii care să refuze armoniile strălucitoare, el năzuia să scrie „marșuri răsunătoare", „ritmuri ale cîntecului vast, intonat de popoarele lumii". Tematica poeziei sale e din ce în ce mai ferm orientată spre reflectarea conflictului social dintr-o lume „întunecată și plină de sînge" ; socialismul e „unica nădejde a celor împilați și batjocoriți". Ritmurile poetice au o largă desfășurare și ecoul liniei whitmaniene e profund.

Rapsodul *Firelor de iarbă* era personalitatea a cărei înrîurire asupra tinerei poezii germane avea o forță cu totul deosebită. Revista *Neue Jugend* (Noua tinerețe), editată de Herzfelde — unul dintre foarte puținele periodice noi apărute în anii războiului — publica traduceri din Whitman, semnate de Gustav Landauer ; poemul *Către pace* al lui Becher — de certă influență whitmaniană — figura în deschiderea primul număr, în iulie 1916. *Almanahul* din 1917 al revistei — reprezentativă antologie a literaturii tinerei generații, cuprinzînd eseuri de Däubler, Martin, Buber, de F. W. Foerster, unul dintre cei mai consecvenți militanți împotriva războiului, și desene de Meidner, Kokoschka și Grosz — era prefațat cu un vers al *Poeților care vor veni,* poemul de maturitate al lui Whitman.

Comparînd evoluția liricii germane din anii aceia cu istoria unei orchestre simfonice, cineva remarca introducerea „temelor wagneriene" în versurile scrise în 1917 și frecvența cu care apare în lexicul poetic de atunci, cuvîntul *trompetă* [1]. Constatarea nu e cîtuși de puțin lipsită de interes și reflectă o orientare a retoricii versului, ilustrată și de un amănunt ortografic : semnele de exclamație devin tot mai numeroase, vădind tonul grandilocvent al compunerilor poetice de pe atunci.

La 18 octombrie 1918, Landauer lansează un apel, asemănîndu-l pe scriitor cu solistul ultimei părți din *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven. În centrul creației sale stă Omul, și poeții de partea cealaltă a frontului care par să împărtășească această credință sînt — în ordinea în care sînt citați de Pinthus, într-un eseu scris în același an — : Duhamel, Péguy, Vildrac, Guilbeaux, Rolland și Jouve (poemul acestuia din urmă, *Glasurile Europei,* a fost tipărit în originalul francez, în *Almanahul* revistei *Neue Jugend*) [1]. Răspunzînd chemării lui Landauer, Karl Otten scrie un ciclu de poeme, *Lui Martinet,* închinat poetului francez Marcel Martinet, unul dintre cei mai viguroși adversari ai războiului. Mühsam publică poemul *Către poeți,* chemare la rațiune, la tratarea unor teme importante. Apare *Lumina cerească,* poemul lui Rubiner, considerat de Pinthus „prima poezie liric-politică de

[1] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 114.
[2] Ciudat, Pinthus omite poemul *Europa* al lui Jules Romains.

seamă“ [1]. Cartea lui Hasenclever, *Moarte și înviere,* conține poemul *Poetul politic,* unul dintre manifestele cele mai influente ale acestei direcții a literaturii expresioniste.

„Sub presiunea unei asemenea orientări militante, poezia temelor tradiționale ale mișcării a părut dintr-o dată mai palidă și mai lipsită de contur. Sunetul versurilor lui Wilhelm Klemm, Max Hermann-Neisse, Klabund (pseudonimul literar al lui Alfred Henschke) și ale poeziei — publicate postum — a lui Ernst Wilhelm Lotz nu s-a răspîndit în atmosfera tragică a anilor de război“ [2].

Klemm și ceilalți poeți menționați aici nu sînt singurii care nu s-au alăturat noilor tendințe. Poezia lui August Stramm aureolată de moartea pe front a tînărului ei autor, a devenit modelul celor care rămăseseră strînși în jurul revistei *Der Sturm* (cei mai mulți, lipsiți de strălucire și de originalitate). Walden însuși, potrivit unei notații din memoriile soției sale, revenea insistent la ideea că „arta și politica n-au nimic în comun“ [3]. De pe la sfîrșitul lui 1915, revista (care apărea acum din două în două luni) nu mai era recunoscută decît de puțini scriitori ai tinerei generații ca o tribună a atitudinii expresioniste. Spectacolele și serile de lectură organizate de soții Walden s-au transformat, din 1916 încolo, într-un fel de ritual apologetic închinat amintirii lui Stramm a cărui creație era implicit opusă militantismului lui Hasenclever și Rubiner. Chiar și cel mai proeminent poet al cercului berlinez, Kurt Heynicke, nu se depărta de modelul sintaxei poetice a lui Stramm și versurile lui nu depășesc interesul istoric-literar al unui exemplu de fidelitate față de lirica unui reprezentant al expresionismului timpuriu.

Un factor notabil al înnoirii stilistice a fost publicarea unor scrieri în proză, aflate în relații mai mult sau mai puțin vizibile cu expresionismul, de pildă, *Cele șase confluențe* de Kasimir Edschmid și romanul lui Döblin, *Cele trei salturi ale lui Wang-lun,* amîndouă apărute în 1915. Edschmid, prolific scriitor din Darmstadt (al cărui nume adevărat era Eduard Schmid), își datorează locul important pe care-l ocupă în istoria mișcării mai puțin, poate, romanelor și povestirilor cu coloratură exotică, decît conferinței sale din 1918 [4], *Despre expresionism în literatura poetică.* El lansa aici ideea că scriitorul expresionist tratează aproape aceleași subiecte ale lumii exterioare ca și

[1] Vezi Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 68.
[2] Wilhelm Duwe, *op. cit.*, p. 172.
[3] Nell Walden : „Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die *Sturm*-Zeit“, în Nell Walden, Lothar Schreyer, *„Der Sturm“ : Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler des Sturmkreises,* Baden Baden, 1954, p. 57.
[4] Prezentată în luna martie a acelui an în mai multe orașe scandinave.

predecesorii săi naturaliști, dar „Edschmid nu vede, ci privește. Nu descrie : trăiește. Nu reproduce : creează. Nu selectează : investighează. Astăzi nu mai avem un lanț de date, fabrici, clădiri, maladii, prostituate, strigăte și foame. Ele ne sînt transmise în formă vizionară“ [1].

În consecință, expresionismul se deosebește structural de futurism, acesta preocupîndu-se exclusiv de aparențe și nu de adevărurile esențiale. Cu toate acestea, Edschmid relevă asemănarea tehnicii verbale a celor două mișcări literare și proclamă necesitatea unei noi gramatici poetice, opusă oricărei soluții descriptive, a unei gramatici prin excelență concisă, abruptă, dinamică.

Dintre toți scriitorii epocii, doi sînt cei care ilustrează mai exact arta verbală reclamată de programul lui Edschmid : Gottfried Benn și Ludwig Meidner. Povestirile din ciclul *Rönne* ale celui dintîi sînt compuse într-o frază sacadată, de o mare concentrare a expresiei, eliminînd ornamentele și reducînd narațiunea la o înșiruire de substantive și de verbe, năzuind să reconstituie ceea ce se va numi mai tîrziu „fluxul interior“ al trăirilor eroului. *Țipăt de septembrie* al lui Meidner are aceeași tensiune halucinantă, aceeași violență dureroasă a deformării pe care le proiectează și picturile lui. Prozei sale i se potrivesc, fără îndoială, cuvintele scrise de unul dintre cei mai avizați comentatori ai artei expresioniste : „Meidner nu a fost unul dintre cei mai semnificativi pictori ai acestei perioade. Însă în simțul său înspăimîntat și pătimaș al deznădejdii, în năzuința lui de a descoperi o existență suprapămînteană, el reprezintă una dintre cele mai deschise atitudini expresioniste“ [2].

Într-un *Cuvînt către tinerii scriitori*, publicat în 1918, Pinthus se întreba dacă ei și-au dat seama că „drama se dovedește a fi cea mai pasionată și efectivă formă a literaturii... Mai mult, poate, decît orice altă modalitate desemnată de noi cu termenul expresionism. Aici, Omul se dezvăluie sub privirile Omului“ [3].

Dramele expresioniste au început să fie reprezentate pe scenele teatrelor, depășind cadrul îngust al spectacolului experimental din cluburi și cenacluri abia în jurul lui 1916. Cea dintîi piesă semnificativă care a văzut lumina rampei a fost *Fiul* lui Hasenclever (premiera a avut loc la 20 septembrie la un teatru din Praga și a fost urmată, la 8 octombrie, de spectacolul de la *Albert-Theater* din Dresda).

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 116.
[2] Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 63.
[3] Cf. Horst Denkler, *Drama des Expressionismus : Programm, Spieltext, Theather*, München, 1967, p. 102.

Scrieri dramatice care așteptau — asemenea celor ale lui Georg Kaiser — de șapte sau de opt ani să-și găsească un regizor și un producător sînt acum prezentate publicului, una după alta, într-un ritm ce avea să-l facă pe Kurt Pinthus să exclame la sfîrșitul lui 1917 : „Ofensiva dramaturgiei noi e fenomenul cel mai uimitor din cîte s-au produs în ultimele decenii pe scena germană. Cît de puternic răsună cîntecul ei de luptă !" [1]. Deocamdată, e drept, „ofensiva expresionistă" e susținută mai ales de teatrele din provincie ; dar, tocmai pentru aceasta, ele se impun repede și faima lor ajunge s-o egaleze pe aceea a unor instituții cu vechi tradiții de la Berlin și Viena. Personalitatea lui Arthur Hellmer la Frankfurt, a lui Carl Zeiss la Dresda, a lui Gustav Lindemann la Düsseldorf, a lui Otto Falkenberg și a lui Otto Zoff la München contribuie în chip hotărîtor la statornicirea prestigiului producțiilor dramatice prezentate la teatrele din aceste orașe.

Ciclul de reprezentații organizate de Falkenberg sub titlul *Cea mai tînără Germanie* îl precede cu puține luni pe acela al lui Reinhardt care, în stagiunea 1917—18 aduce, în sfîrșit, pe scena lui *Deutsches Theater* din Berlin noua dramaturgie, programînd-o sub numele de *Tînăra Germanie*. Erau spectacolele prezentate în matineu, cu piese ale lui Sorge, Kaiser, Reinhold, Goering, Kokoschka, Unruh, Lasker-Schüler. Premierele berlineze au, în primul rînd, semnificația unei radicale schimbări a atitudinii lui Reinhardt — pînă atunci foarte puțin entuziast față de dramaturgia „tinerei Germanii". Pentru reprezentațiile cu *Bătălia navală* a lui Reinhold Goering, de exemplu, (pusă în scenă de Reinhardt însuși) el a pregătit o distribuție strălucită, în frunte cu Emil Jännings, Conrad Veidt, Werner Krauss și Paul Wegener, actorul a cărui puternică personalitate fusese comentată cu cîțiva ani în urmă în desenele lui Nolde.

„Teatrul expresionist — precizează un celebru istoric al fenomenului universal — readuce în cauză o Germanie democratică, iluministă : de la Lessing la Husserl. «Forța poporului și aceea a rațiunii sînt unul și același lucru», spusese Georg Büchner. Datorită lui Napoleon și lui Fichte, Revoluția franceză nu fusese niciodată bine asimilată și înțeleasă de poporul german. Mișcarea expresionistă, paralel cu social-democrația, apărea pentru a desăvîrși acest proces" [2].

Totuși, nu trebuie să se exagereze amploarea efectului imediat asupra publicului german. Spectacolele multor teatre (inclusiv ale celui berlinez) erau destinate unui public alcătuit din specialiști, din poeți și artiști. *Fiul*, drama lui Hasenclever, s-a reprezentat la *Albert-Theater* din Dresda în fața unui auditoriu selectat cu multă grijă, pe

[1] Cf. *ibid.*, p. 96.
[2] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971, IV, p. 289.

temeiul unor liste aprobate de poliție, și la fel s-au petrecut lucrurile cu *Bătălia navală,* la *Königliches Schauspielhaus,* tot la Dresda, cu *Un neam* a lui Unruh, la *Schauspielhaus* din Frankfurt, cu *Cerșetorul* lui Sorge la Berlin, la *Deutsches Theater,* cu *Sancta Susanna* a lui Stramm, la teatrul Walden ; toate aceste piese erau socotite de cenzură prea subversive pentru a li se putea îngădui contactul cu un public mai larg.

După un singur spectacol, la Stadttheater din Leipzig, *Antigona* lui Hasenclever a fost interzisă, iar *1913* și *Tabula Rasa* ale lui Carl Sternheim nu au căpătat dreptul să fie reprezentate decît în 1919.

Cîteva din aceste drame și-au datorat, fără îndoială, puternicul impact cu conștiințele tinerei generații actualității subiectului lor. *Bătălia navală* a fost scrisă de Goering pe cînd se afla într-un sanatoriu, la Davos, după ce fusese demobilizat pentru că fusese grav rănit. Piesa e o imagine sumbră, din care a fost alungată orice iluzie, a bătăliei de lîngă coastele Jutlandei, așa cum au înregistrat-o marinarii unui vas de război ; ei luptă orbește, închiși în temnița lor de metal. Bîntuite de amintiri tulburi și de viziuni, gîndurile lor se rostesc adesea în versuri (amănunt neglijat, în mod cu totul inacceptabil, în versiunile mai noi ale piesei) :

„Die Schlacht gehtweiter, hörst du ?
Mach deine Augen noch nicht zu.
Ich habe gut geschossen, wie ?
Ich hätte auch gut gementeret ! Wie ?
Aber schiessen log uns wohl näher ? Wie ?
Muss uns wohl näher gelegen haben ?“ [1].

Unruh a compus *Un neam* în timp ce era mobilizat pe front și a dedicat-o memoriei fratelui său. A fost montată de Gustav Hartung, unul dintre promotorii modernizării teatrului din Frankfurt. Acțiunea e plasată într-un cimitir, pe un vîrf de munte. Personajele sînt o femeie care și-a pierdut un fiu în război și acuma îi înfruntă pe ceilalți doi, unul condamnat pentru lașitate, celălalt pentru jefuirea unui oraș ocupat. Mama îi acuză în numele „onoarei neamului“ (ei descind dintr-o veche familie de nobili) ; într-un acces de furie, cel de-al doilea fiu încearcă să-și ucidă mama și să-și seducă sora. Acțiunea e de o extraordinară violență, personajele se mișcă într-o lume lipsită de motivație logică, împinse la o tensiune greu de suportat : dar toate vorbesc în versuri albe de factură clasică :

[1] „Lupta continuă, auzi ? / E prea devreme să-nchizi ochii. / Am ochit bine, nu-i așa ? / Aș fi fost un bun răzvrătit, nu-i așa ? / Dar cred că ne-am deprins ușor cu trasul cu pușca, nu-i așa ? / Trebuie să ne vină ușor să tragem ?“.

„Ich heb mich auf ! Wo bist du, Henker, Richter ?
Und klängen deine Schwerter wie Posaunen
um das Gericht, das Euch verdamm zu sterben,
erst treffen sie die Brust die Euch gesäugt“ [1].

Cînd cel de-al doilea fiu se sinucide, mama se revoltă și e ucisă de soldații care îl urmăresc pe celălalt copil al ei în jos, pe povîrniș.

Antigona e, de asemenea, o dramă în versuri, concepută ca un comentariu al războiului, în care Poporul joacă, de fapt, rolul principal, iar Creon, plin de căință, abdică după arderea Tebei (eveniment ce nu există în tragedia lui Sofocle) :

„Einst aber, wenn die Toten erwachen,
Wenn die Unsterblichen
Wandeln in ihr Reich,
Kehre ich wieder zu meinen Sternen,
Ich
Der Vieles wusste und viel getan hat,
Im Guten und Bösen : ein Mensch !“[2].

Alte drame sînt compuse pe tema conflictului dintre generații, cu eroi ce grăiesc în lungi tirade, justificînd, cîteodată în chip foarte deschis, ideile autorului însuși. Așa, de pildă, în *Fiul*, personajul central perorează în fața unor tineri, membri ai unor societăți secrete de iubitori ai plăcerii, și-i asmute împotriva părinților; după care, se duce acasă și-l amenință pe severul său tată, pricinuindu-i moartea într-un acces de cord. (Într-un anume moment al piesei, *Simfonia a IX-a* e intonată ca muzică de scenă.) În drama lui Hans Johst, *Tînărul*, subintitulată „scenariu extatic“ și construită în tradiția lui Wedekind, eroul e condus prin situații mult mai absurde, exprimînd același antagonism între generații. În *Cerșetorul* lui Sorge, fiul își otrăvește părinții și își prezice viitorul într-un final extatic care amintește tonalitatea ultimelor versuri ale *Părții a II-a* a lui *Faust* :

„O Trost des Blitzes! Erleuchtung...
Schmerztrost des Blitzes...
SYMBOLE DER EWIGKEIT...
Ende ! Ende ! Ziel und Ende !“ [3].

[1] „Mă ridic ! Unde ești tu, jude, tu, călău ? / Și dacă săbiile tale răsună asemeni trompetelor / În jurul curții ce-ți rostește osînda la moarte, / Întîi să izbească pieptul din care ai supt“.

[2] „Dar într-o zi, cînd morții se trezesc, / Cînd nemuritorii / Pornesc spre Împărăția lor, / Mă voi întoarce spre stelele mele, / Eu / Care știam multe și am făptuit multe, / Bune și rele : un Om“.

[3] „O, consolare a fulgerului ... Iluminare ... / Fulgerul, consolare a durerii ... / SIMBOLURI ALE ETERNITĂȚII ... / Sfîrșit ! Sfîrșit ! Țel și sfîrșit !“.

Tînărul praghez Paul Kornfeld, stabilit de cîțiva ani la Frankfurt, unde se împrietenise cu Zeiss, Hartung și Richard Weichert (regizor la Teatrul din Mannheim, unde monta piese de avangardă), a scris *Ispita*, al cărei erou e foarte caracteristic pentru dramatizarea expresionistă din ultimii ani ai deceniului al doilea. El declară război întregii lumi și, repetînd „actul gratuit" al personajului gidian din *Beciurile Vaticanului*, îl ucide fără nici un motiv aparent pe un necunoscut.

Aceste „drame ale *eului*", cum au fost numite de critică, trebuie privite ca simboluri ale ciocnirii dintre generații, în înțelesul conferit de împrejurările concrete : reacția tinerilor împotriva mitului „bătrînului înțelept" pe care-l clădise propaganda burgheziei germane în jurul figurii împăratului, Jürgen Rühle [1] a relevat faptul că multe dintre dramele reprezentate în ultimii ani ai războiului fuseseră scrise sub influența lui Strindberg (piesele dramaturgului suedez atinseseră, în perioada 1913—16, o mie de reprezentații pe scenele germane). Ceea ce explică, pe de o parte, lipsa unei identități precise a personajelor, concentrarea acțiunii în jurul eroului ce reprezintă proiecția tulburată a *eului* scriitorului, pe de alta — structura episodică a dramei, reluînd-o pe aceea a spectacolului medieval. Caracteristici valabile și pentru piesele lui Unruh, amestec de relatare a vieții și morții de pe front și de exploziv comentariu al conflictului dintre generații.

Într-un sens, același lucru e adevărat și pentru piesele lui Georg Kaiser care va deveni în acei ani unul dintre cei mai populari dramaturgi expresioniști : numai în *Burghezii din Calais* eroii poartă un nume, în vreme ce *Din zori pînă la miezul nopții* este arhitecturată asemenea unui mister medieval, reinterpretat grotesc, cu „popasurile" situate pe drumul Calvarului și cu finalul înfățișîndu-l pe eroul principal, un casier urmărit pentru fraudă, care se împușcă șoptind „Ecce homo", în vreme ce deasupra scenei se înalță, ironic, o cruce a Armatei Salvării.

Kaiser e, însă, profund diferit de toți ceilalți dramaturgi (cu excepția, poate, a lui Sternheim). A scris piese cu tipologii foarte diverse și — chiar și în cele incluse în mod curent în categoria dramelor expresioniste — procedeele variază de la simetria din *Coralul* și *Gaz*, plasate într-o lume mitică, dominată de puterea imensă a oamenilor de afaceri, la deformările angulare din piesa jucată la München, *Din zori pînă la miezul nopții*. Autorul nu e niciodată implicat direct în acțiunea purtată de personajele sale ; de aceea, probabil, a fost con-

[1] *Theater und Revolution*, München, 1963, p. 140.

siderat „un autor cerebral" şi comparat cîteodată cu Shaw [1]. Dialogul, al cărui ritm e punctat de semne de exclamare şi de suspensie, frazele scrise într-un staccato derutant şi (în *Din zori...*) propoziţiile eliptice sînt mai departe de sintaxa tradiţională decît dramele multor colegi de generaţie şi par că vor să adopte stilul „tocat mărunt" recomandat de Becher.

S-a susţinut [2] că dramaturgul a recurs la asemenea forme manieriste, urmărind să obţină efecte teatrale, că sînt simple speculaţii formale şi că „scriitorul n-a pus în ele nici o fărîmă de suflet" şi că, „poate, el nici n-a avut deloc suflet". Dar tema centrală din *Gaz* se înscrie în universul tematic al expresionismului : „Spune-mi, unde-i Omul ? Cînd o să se arate... şi o să-şi spună pe nume :... Om ? Cînd o să se prindă singur, cu toată puterea, şi... o să-şi scuture cunoaşterea din ramuri ? Cînd o să învingă blestemul... şi o să împlinească noua Creaţie pe care a nimerit-o :... Omul ?"

La ceilalţi scriitori expresionişti, „strigătul de deznădejde şi de extaz ţîşneşte pe neaşteptate" [3] — cum spunea Pinthus. Kornfeld, de pildă, editează la începutul lui 1918 primele două numere ale unei reviste intitulate *Das Junge Deutschland*, scoasă — vreme de trei ani — de *Deutsches Theater* pentru spectacolele sale de la matineu care purtau acest nume. A inclus aici şi propriul său eseu, *Omul animat şi psihologic*, îndemnîndu-i pe dramaturgi şi pe regizori să renunţe nu numai la formele naturalismului, dar şi la acelea ale teatrului psihologic, pe temeiul teoriei că nu „caracterul" contează, ci „sufletul". O asemenea viziune idealistă se tălmăcea într-o interpretare actoricească abruptă, intensă, retorică, prin definiţie expresionistă. Dealtfel, acum începe să se afirme generaţia de actori pe care istoria teatrului îi va grupa, mai tîrziu, sub denumirea de „modelatorii genului expresionist" [4] : Ernst Deutsch, creatorul personajului din *Fiul* lui Hasenclever pe scena lui *Albert-Theater* din Dresda ; Heinrich George, autorul unei creaţii memorabile în *Bătălia navală*, la Dresda ; Werner Krauss, în acelaşi rol, în spectacolul regizat de Reinhardt la Berlin ; Gerda Müller, în rolul fiicei din *Un neam*, la Frankfurt.

Pe de altă parte, un adevărat stil regizoral şi de interpretare specific spectacolului expresionist s-a instituit abia mai tîrziu : Rein-

[1] Vezi R. W. Last, „Kaiser's *Bürger von Calais* and the Drama of Expressionism" în J. M. Ritchie, *Period in German Literature*, Chester Springs, 1970, II, p. 251.
[2] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 123.
[3] Cf. Annalisa Viviani, *op. cit.*, p. 105.
[4] *Ibid.*, p. 108.

hardt, de exemplu, montase *Bătălia navală* într-o viziune naturalistă ; şi dacă în *Cerşetorul* lui Sorge, efectele de lumini au părut să releve mai plastic înţelesul textului, aceasta a fost o urmare a indicaţiilor de regie conţinute în piesă. În general, „contribuţia montării ca atare tindea să fie mai puţin expresivă decît efectul dramelor înseşi" [1] şi montările lui Richard Weichert la Mannheim, unde Ludwig Sievert semna decorurile şi costumele, par să fie o excepţie [2].

Expresionismul nu se impusese, deci, în arta spectacolului. Dar, foarte semnificativ pentru istoria culturii, termenul care — înainte de 1914 — se aplicase exclusiv la pictură îşi lărgea sfera şi cuprindea poezia, teatrul şi, într-o măsură mult mai redusă, proza şi arhitectura. Raporturile exacte între modalităţile diverselor arte ce asimilau tendinţele expresioniste erau încă îndeajuns de neclare : criticii din Berlin, de pildă, păreau să manifeste o permanentă rezervă faţă de cuvîntul *expresionism,* care nu apare în cronicile lor dramatice decît după premiera piesei lui Kaiser, *Gaz,* în 1919. Mulţi artişti ai vremii au trăit, probabil, experienţa lui Robert Musil consemnată într-o pagină scrisă la întoarcerea de pe front, după încheierea războiului : „Cînd am plecat în armată, aveam o poezie explozivă de idei, o poezie intelectuală, schije de principii filosofice, bucăţi de carne din emoţiile ce fuseseră smulse de explozie. Cînd m-am întors, aveam expresionism".

Un istoric al curentului, John Willett, în general foarte atent la semnificaţiile evenimentelor, crede că se poate stabili o diferenţă decisivă între efectele pe care le-a avut revoluţia din noiembrie 1918 asupra picturii şi arhitecturii, pe de o parte, a literaturii — pe de alta [3]. Argumentul său e acela că „literaţii scriseseră despre evenimentele" ce aveau să culmineze cu izbucnirea revoluţiei de la Berlin şi cu răsturnarea Hohenzollernilor, că „atunci cînd prevestirile se împliniseră", efectul imediat asupra operei lor a fost acela că „ea a încercat să explice noua mişcare, mai curînd decît s-o schimbe". Pe cînd, în teritoriul artelor vizuale, nu se petrecuseră evenimente importante după 1914 şi „spre deosebire de tinerii poeţi, noua generaţie de artişti nu era cunoscută încă".

Deosebirile stabilite de Willett nu mi se par nici foarte clare (ce ar însemna, de pildă, tendinţa literaturii „de a explica fenomenul revoluţionar, mai curînd decît a-l schimba" ?), nici întru totul hotărîtoare. De ce era nevoie ca tinerii artişti să fi avut parte de celebritatea scriitorilor din generaţia lor, pentru a adopta o atitudine definitorie

[1] Horst Denkler, *op. cit.*, p. 176.
[2] Vezi *ibid.*, p. 178.
[3] Vezi *op. cit.*, pp. 124—5.

față de revoluția germană ? Nu cred, dealtfel, că artele vizuale conțineau mai puține referiri decît poezia și teatrul la starea de spirit ce avea să determine declanșarea evenimentelor din toamna lui 1918. Poate că ele nu sînt la fel de elocvente, că adresa directă e mai greu să fie deslușită. Dar neliniștea și revolta constituie, neîndoielnic, caracteristica fundamentală a artei celor mai mulți pictori și graficieni expresioniști ai vremii ; comentariul stării de lucruri e drastic, sentimentul tragic are o vibrație a cărei amploare poate fi comparată, în orice caz, cu aceea a poeziei și a dramei. Orientarea tot mai hotărîtă spre temele impuse de realitatea socială se distinge cu ușurință în creația lui Pechstein și a lui Masereel, a lui Meidner și Barlach.

Însă, e foarte adevărat că ruperea legăturilor cu Franța a avut consecințe mai grave asupra artei vizuale. Nu numai pentru că sintaxa picturii moderne germane se constituia într-o relație mai directă cu înnoirile propuse de mișcarea artistică de la Paris, cu stilul lui Picasso, al lui Matisse și al unora dintre colegii lor de generație. Dar și pentru că pictorii germani au avut de întîmpinat mari dificultăți în organizarea propriilor expoziții, războiul tulburînd viața artistică într-un chip mai grav decît s-a întîmplat cu poezia și chiar cu teatrul : pictorii și graficienii aveau nevoie de condiții materiale a căror împlinire era cu mult mai complicată. Agravarea situației era demonstrată de cîteva fapte, importante pentru întreaga istorie culturală a vremii. O întîmplare fără precedent, trădînd agresiva pătrundere a războiului în cîmpul culturii, a fost confiscarea picturilor lui Matisse, după închiderea celei de-a doua expoziții berlineze a artistului, la Galeria Gurlitt. La fel s-au petrecut lucrurile cu tablourile și desenele lui Nolde care, la întoarcerea spre casă din Mările Sudului, au fost oprite de autoritățile militare britanice din Canalul Suez ; multă vreme li s-a pierdut urma și n-au fost găsite decît la trei ani după armistițiu, într-un antrepozit din portul Plymouth, parte din ele deteriorate, printre saci și lăzi de mărfuri mucegăite. Lucrările lui Kandinsky și Chagall (care se întorseseră în Rusia, după victoria Revoluției din Octombrie) au fost reținute la galeria lui Walden ca „bunuri ale unor cetățeni ai unei țări inamice" ; mai tîrziu, imposibilitatea (sau, cum a socotit artistul rus, refuzul) de a rezolva problema despăgubirilor a dus la un violent conflict între Chagall și colecționarul german. De atunci, Chagall n-a mai expus în Germania.

Războiul a schimbat destinul multor artiști germani. În mai 1917, Kirchner — paralizat, cu nervii slăbiți — a fost internat într-un sanatoriu, la Davos ; cu toate că pînă la sfîrșitul anului starea lui s-a ameliorat și el era din nou în stare să lucreze, artistul a rămas în exil, la Frauenkirch, un sat în apropiere de Davos. Carl Hofer s-a întors din lagărul francez de prizonieri și a început să lucreze într-un stil

expresionist moderat, în care cu greu se mai putea distinge viziunea dureros contorsionată din prima expoziție personală, la galeria Cassirer, în 1914.

Expozițiile din 1917 și 1918 atestau definirea concepțiilor artistice ale unor membri ai grupurilor expresioniste, a căror operă fusese pînă atunci discutată mai rar de critică : Feininger, Meidner și Barlach. Succesul celor trei artiști reflecta, neîndoielnic, modificarea gustului colecționarilor, lucru dovedit mai apoi și de aprecierile foarte favorabile ale comentatorilor fenomenului artistic de la începutul anilor '20.

Revoluția de la Berlin, în toamna lui 1918, a constituit un test dintre cele mai grăitoare ale fermității poziției antiburgheze a avangardei germane. Ov. S. Crohmălniceanu observă cu deplină îndreptățire : „Nu se poate face abstracție de adeziunea multora dintre ei (a expresioniștilor — n.n.) la mișcarea revoluționară din Germania ; publicații ca *Der Sturm* și *Aktion* au trecut fățiș de partea Rosei Luxemburg și a fracțiunii comuniste în 1918“ [1]. „Nu am ezitat cîtuși de puțin — va scrie Pechstein — să-mi pun întreaga putere de creație la dispoziția detașamentelor revoluționare“ [2].

Și nu era singurul.

Două grupări s-au constituit în zilele acelea în care luptele de stradă și baricadele păreau să lase prea puțin loc pentru preocupările artistice. Programul ambelor grupări era fundamentat pe principiile unei arte sociale, opusă estetismului și „experimentului pur“ ; amîndouă erau legate de mișcarea expresionistă prin ideile estetice și prin tonul adoptat în publicațiile lor (urmînd și ele modelul revistelor expresioniste, chiar și în privința machetării și a caracterului literei). Cea dintîi s-a creat la Berlin în noiembrie 1918, sub numele de *Consiliu muncitoresc pentru artă*, organizație ce se declara „hotărîtă să se transforme într-un nucleu de acțiune proletară, unindu-i pe toți cei care cred în viitorul unei Germanii democrate“ [3]. Președinții *Consiliului* erau Walter Gropius, Cesar Klein (cel care la începutul deceniului fusese, împreună cu Pechstein, conducătorul *Noii Secesiuni* berlineze) și criticul Adolf Behne, autor al unei cărți, *Întoarcerea artei*, scrisă în august 1918, patetic apel la crearea unei arte orientate spre întruparea idealului mulțimilor și purtînd în chip elocvent dedicația : „Soldaților morți în chinuri, tuturor fraților mei de pe planeta Pămînt, dragostea mea“ [4]. Din comitetul de conducere făceau parte

[1] *Op. cit.*, p. 270.
[2] Cf. Konrad Lemmer, *Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus*, Berlin, 1949, p. 18.
[3] Cf. Helmut Gruber, „The Political and Ethical Mission of German Expressionism“, în *German Quaterly*, *XL* (1967), p. 199.
[4] Cf. John Willett, *Op. cit.*, p. 125.

Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff, Meidner, Feininger și arhitecții Bruno Taut, Max Taut și Otto Bartning.

Curînd după aceea a luat ființă *Novembergruppe* (Gruparea din noiembrie), organizată tot de Pechstein și Klein, printre membrii căreia se aflau cîțiva pictori mai tineri : Georg Tappert, Moriz Melzer și Hermann Richter. La prima ședință a grupării (8 decembrie 1918) au participat Otto Mueller, Campendonk, Purrmann și sculptorul Rudolf Benning. În 1919, cîțiva dintre ei au publicat un înflăcărat apel *Către toți artiștii,* cu o copertă desenată de Pechstein într-o linie energică, în contraste dramatice de roșu și de negru, înfățișînd un personaj (poate un autoportret ?) din pieptul căruia izbucnește un soare învăpăiat, revărsîndu-și lumina asupra unui peisaj cu fabrici și cu furnale. Se tipăreau aici poeme de Becher, Hasenclever, Zech — toate, chemări la luptă —, ilustrații de Pechstein, Klein, Feininger, articole ale lui Pechstein și Meidner care apărau ideile revoluției germane și ale Marii Revoluții din Rusia, o cuvîntare a lui Kurt Eisner, premierul socialist al guvernului bavarez.

Cele două organizații și-au instituit, relativ repede, filiale în alte orașe ; cele mai active erau, se pare, un *Consiliu muncitoresc* la Darmstadt și o *Grupare din noiembrie* la Dresda (în rîndurile căreia lucrau trei tineri artiști, profund influențați de expresionism, Lasar Segall, Conrad Felixmüller și Otto Dix).

Consiliul muncitoresc din Berlin a publicat un program, viitor punct de referință deopotrivă al admiratorilor și al detractorilor artei proletare. Amestec de pasionată încredere în „forța purificatoare a revoluției", de nihilism (de obîrșie futuristă) și de naivitate, programul propunea dizolvarea academiilor, reforma școlilor de artă și de arhitectură, astfel încît ele să răspundă mai direct „nevoilor construcției unei țări noi", înălțarea unor „Palate ale Poporului" și „democratizarea muzeelor". De asemenea, se cerea demolarea clădirilor și monumentelor „ce propovăduiesc urîțenia" și instituirea „unui cuprinzător program utopic, incluzînd proiecte de pictură și de sculptură" [1]. Consiliul a tipărit și o broșură conținînd planul unui „oraș ideal", ai cărui autori erau Klein și Schmidt-Rottluff. Sursa unor asemenea scheme utopice poate fi găsită în teoriile lui Bruno Taut, organizator — în aprilie 1919 —, împreună cu Gropius și cu Behne, al unei expoziții (*„Arhitecți necunoscuți"*) la galeria berlineză J. B. Neumann. El e și autorul unor cărți ce prezentau curioase fantezii arhitecturale drept „proiecte ale orașelor viitorului". *Dizolvarea orașelor* (publicată în 1920), de pildă, cuprinde surprinzătoare desene, trasate cu ostentativă lipsă de grijă pentru acuratețea proiectului arhitectural ; obiec-

[1] Vezi Wolf-Dieter Dube, *op. cit.*, p. 206.

tivul cel mai important e un „templu-în-formă-de-stea" („în jurul lui nu se vor clădi hoteluri, ci fiecare își va așeza cortul"). Un alt proiect era acela al unui templu de sticlă roșie, numit „Sfințenia-a-toate-cîte-strălucesc" ; pe laturile acestui bizar monument erau transcrise citate din Landauer, Nietzsche, din textele anarhistului Kropotkin, din romanticii germani și din poemul *O, pioneri !* al lui Whitman. Eclectismul lui Taut e evident ; dar el va exercita o înrîurire nebănuit de puternică asupra celui care imprimase *Bauhausului* acea rigoare inflexibilă a construcției : Walter Gropius.

Influența e vizibilă în proiectul unei „Catedrale a viitorului", publicat de Gropius într-o broșură tipărită cu prilejul expoziției de la galeria Neumann. S-a închegat atunci o așa-numită *Rețea-de-sticlă*, grupare a arhitecților ce proiectau construcții la fel de puțin realizabile și, sub raportul necesităților sociale ale vremii, la fel de inadecvate : Hermann Finsterlin, Hans Scharoun, frații Luckhardt [1].

Semnificația orientării revoluționare a expresioniștilor este cu atît mai profundă cu cît, în pofida ezitărilor și a contradicțiilor, ea n-a fost împărtășită de întreaga avangardă artistică germană. Unii dintre scriitorii ce-și proclamaseră crezul democratic și umanitarist s-au oprit, înspăimîntați de revoluție, și au căutat un drum mai lin care să-i ferească de primejdia acestei izbucniri, cîndva așteptată și preamărită de ei. Alții au fost cîștigați de propaganda naționalistă și revanșardă, declanșată de cercurile pe care, de fapt, le detestau. În decembrie 1918, Dehmel, promotorul de odinioară al literaturii antiburgheze, potrivnice militarismului, a trimis presei o declarație (preluată de treizeci de ziare), susținînd că „Anglia comite o crimă, îmbogățindu-se prin anexarea coloniilor germane" și proclamînd că „orice știrbire a teritoriului prin ocuparea unor orașe respectate de secole ca bastioane ale culturii germane" e fapta unor „șacali". Se anticipau argumentele hitleriștilor care, peste două decenii, vor pretinde retrocedarea unor pămînturi locuite de minoritatea germană dincolo de granițele stabilite prin tratatul de pace. Uimitor e numai că printre semnatarii declarației lui Dehmel nu se aflau numai reprezentanți ai generației mai vîrstnice (unii, ca Holz și Mombert, respectați de tinerii scriitori din avangardă), dar și cîțiva dintre cei considerați pe atunci că aparțin expresionismului : Kurt Heynicke, Hanns Johst, dramaturgul Julius Maria Becker.

Dar cei mai mulți membri ai grupărilor expresioniste au aderat la socialiști, cîțiva dintre ei au devenit participanți la activitatea cercurilor comuniste, Becher și-a dat adeziunea la USPD (partid al socia-

[1] Erich Mendelsohn și Hans Poelzig, care aveau să fie autorii construcțiilor definite expresioniste de istoria arhitecturii, nu aderaseră la *Rețeaua-de-sticlă*.

liștilor independenți, între care se aflau mulți simpatizanți ai leninismului) și exemplul lui a fost urmat imediat de Franz Pfemfert, editorul lui *Die Aktion*, și de Hasenclever. Apoi, Becher a aderat la mișcarea *Spartacus* (deși n-a participat la răscoala antiburgheză din ianuarie 1919). Ludwig Rubiner și Karl Otten și-au proclamat adeziunea la ideile leniniste și s-au declarat „mîndri de a fi bolșevici" [1].

La instaurarea Republicii Bavareze, primul-ministru al guvernului revoluționar a devenit Kurt Eisner, reprezentant al USPD ; noul premier era un admirator avizat al artelor (el însuși scrisese o piesă, după cum se pare deloc lipsită de calități). El l-a invitat pe Ernst Toller — pe atunci în vîrstă de 24 de ani — să-i fie secretar. La scurt timp după acea, tînărul poet a fost ales vicepreședinte al Sovietului central al sovietelor de muncitori, țărani și soldați ; după asasinarea lui Eisner în februarie 1919, Toller a devenit președintele organizației din München a partidului.

În aprilie s-a proclamat Republica Sovietică Bavareză ; printre membrii Sovietului Reprezentanților Poporului erau și Landauer și Mühsam. Acesta din urmă l-a invitat și pe Becher să vină la München și să participe la activitatea sovietelor, dar a fost refuzat cu argumentul „lipsei de experiență politică" [2].

După numai o săptămînă, armata mercenarilor lui von Epp, un general cu vederi politice de extremă dreaptă, și-a început ofensiva. Partidul Comunist, creat de curînd, a preluat controlul în Bavaria. Toller a devenit comandant al trupelor care apărau Münchenul dinspre nord și a ocupat, printr-o manevră abilă, orășelul Dachau, în vecinătatea capitalei bavareze. Dar, superioare ca număr și ca armament, detașamentele lui von Epp au intrat în München. Toller a fost arestat și condamnat, după un proces sumar, la cinci ani de închisoare pentru „înaltă trădare". Mühsam a fost întemnițat sub aceeași acuzație și în urma unui proces la fel de puțin legal, pentru 15 ani. Landauer a fost luat prizonier (avea să-i povestească lui Toller un martor ocular [3]) și biciuit de un maior, von Gagern, pînă ce s-a prăbușit la pămînt. Apoi, un sergent a tras două sau trei gloanțe în trupul însîngerat și, pe urmă, l-a lovit cu picioarele pînă ce l-a ucis.

Dar acesta n-a fost sfîrșitul luptei.

[1] Vezi Helmut Gruber, *op. cit.*, p. 200.
[2] Vezi *Jurnalul* lui Harry Kessler, citat în John Willett, *op. cit.*, p. 129.
[3] Vezi John Willet, *op. cit.*, p. 129.

Anii înșelătoarei păci

Tratatul de pace semnat de Germania și de Puterile Aliate în vara lui 1919 n-a adus liniștea pe care-o speraseră cei abia întorși din tranșee. Erau întîmpinați pretutindeni cu dușmănie, li se arunca învinuirea că au fost lași, că și-au trădat patria. Plecaseră pe front cînd erau doar niște adolescenți și se maturizaseră înainte de vreme, în permanenta înfruntare cu moartea. Se simțeau îmbătrîniți și nu-și găseau rostul într-o țară sărăcită, unde dorința revanșei mocnea, ațîțată de activitatea diverselor grupări politice ale burgheziei care iau ființă acum. Peste un deceniu și jumătate romanul lui Remarque *Întoarcerea de pe front* va evoca această vreme a dezorientării și a dezamăgirilor. O „generație pierdută", ale cărei idealuri mureau pe rînd, trăia o existență trunchiată și sterilă.

Luptele politice erau din ce în ce mai înverșunate. Înainte de a fi fost proclamată Republica Sovietică Bavareză, alte evenimente demonstraseră puternica înrîurire a Marii Revoluții din Octombrie asupra conștiinței proletariatului german. La 1 ianuarie 1919 se constituise Partidul Comunist din Germania. După cîteva zile, la 6 ianuarie, greva politică generală a muncitorilor se declanșase la Berlin ; greviștii au rezistat pînă la 12 ianuarie („săptămîna sîngeroasă") asaltului trupelor guvernamentale. La 10 ianuarie s-a proclamat Republica Sovietică din Bremen. Aproape întreaga lună aprilie a durat greva generală a minerilor din Ruhr, revendicînd introducerea zilei de lucru de 8 ore și recunoașterea sovietelor.

Dar, paralel cu aceste evenimente s-au produs altele a căror semnificație dezvăluie reacția violentă a burgheziei. La începutul lui 1919, de pildă, s-a constituit Partidul Național-Socialist German, gruparea cea mai reacționară a politicienilor burghezi. Și, după numai cîteva zile, Karl Liebknecht și Rosa Luxemburg erau asasinați de contrarevoluționari. Manifestația din ianuarie 1920 a muncitorilor berlinezi, protestînd împotriva deciziei Reichstagului de a retrage puterea sovietelor din fabrici, a fost înăbușită în sînge. Armata

Roșie din Ruhr, înființată în primăvara lui 1920, a fost înfrîntă de forțele guvernamentale sprijinite de „detașamentele personale" ale unor aristocrați. Adunarea Națională Constituantă, aleasă într-un scrutin cîștigat de Partidul Social-Democrat, s-a reunit la Weimar și l-a proclamat pe Friedrich Ebert președinte al noii republici. Dar „Republica de la Weimar" ezită să ia măsuri energice împotriva acțiunilor antistatale ale grupărilor de extremă dreaptă ; și, în martie 1920, cînd un puci militarist a fost pus la cale de reprezentanții cercurilor militariste, nu măsurile guvernului, ci greva generală organizată de partidele muncitorești salvează Republica.

Cei care crezuseră în întemeierea unei societăți a eticii revoluționare, în necesara înnoire spirituală, în izbînda simțămîntului solidarității umane, în afirmarea „Omului nou" — așa cum le visaseră de-a lungul anilor grei de război — erau deziluzionați. Pacea nu se dovedea deloc generoasă și tînăra generație trăia sentimentul inutilității sacrificiilor de pe front. O dovadă convingătoare a lipsei de entuziasm, a scăderii puterii de luptă a expresioniștilor, care trăiseră dureroasa experiență a războiului, e scăderea drastică a numărului revistelor publicate de ei : la sfîrșitul lui 1918 apăreau 44 de publicații de orientare expresionistă, tipărite în Germania, Austria, Elveția ; peste patru ani, numărul lor ajunsese la opt.

„Într-o anume privință, aveam impresia că lupta s-a sfîrșit. Oricine căuta în literatura vremii speranțele și tensiunea pe care le aflase în expresionismul din anii războiului, trebuia să se îndrepte spre alte izvoare" [1].

De fapt, lupta nu se sfîrșise. În evoluția oricărei mari mișcări culturale, se ivește un interval între momentul producerii unui fenomen și cel în care artiștii acceptă evidența realității ; pînă cînd trag concluziile asupra celor întîmplate și le formulează într-un text ce este încredințat tiparului, mai trece un timp, ceea ce face ca diferența între procesul lăuntric și expresia lui, așa cum e surprinsă de membrii mișcării, să crească și mai mult.

Părerea că artiștii care au debutat după război n-au păstrat decît puține elemente ale repertoriului expresionist — părere formulată de unii istorici ai artei [2] — se bazează pe observarea unor forme mai tîrzii ale evoluției tinerilor din generația de la 1920. Contemporanii insistau tocmai asupra procesului de continuitate, a puterii picturii expresioniste de a rezista modificărilor adînci ale climatului social

[1] Klauss Berger, *The Heritage of Expressionism*, în Victor H. Miesel, *op. cit.*, p. 205.

[2] De exemplu, Klaus Lankheit, *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, Köln, 1960, p. 15.

şi cultural. Un critic căruia îi sîntem datori clarificarea multor aspecte complicate ale artei timpului, Hans von Wedderkop, nota într-o cronică a expoziţiilor de pictură, cronică inserată în *Almanahul artei tinere* din 1920 : „Heckel şi Kirchner au devenit clasici. O bucată de vreme, s-a socotit că ei reprezintă o etapă încheiată, dar iată că acum de pe toţi pereţii galeriilor ne întîmpină tot felul de «hecklerii» şi de «kirchnerii»" [1]. Şi, la urma urmelor, chiar înainte de sfîrşitul războiului, cînd istoricii de artă surprind semne ale unor ezitări, ale unor reformulări ale soluţiilor expresioniste, s-au auzit glasuri care credeau că pot vorbi despre „moartea expresionismului" ca despre un fapt împlinit încă de pe atunci. Şi cînd, în consens cu concluziile întregii critici tradiţionale, aceste opinii s-au formulat din nou la începutul deceniului al treilea, a fost cu neputinţă ca ele să nu creeze impresia că mişcarea expresionistă reprezenta, într-adevăr, un episod aparţinînd trecutului [2].

Sentinţa criticii a fost reluată, de-a lungul cîtorva decenii, ca un adevăr asupra căruia nu se puteau emite nici un fel de dubii ; cu atît mai mult cu cît artiştii şi dramaturgii ce debutau în jurul lui 1920 — deşi nu li se contestau unele merite — nu aveau forţa de expresie a înaintaşilor lor. Astfel, erau neglijate judecăţile de felul celor cuprinse în analiza lui Wedderkop. Şi nu numai atît : se lua în consideraţie numai fenomenul artelor vizuale şi al creaţiei literare ca atare *de pe teritoriul culturii germane*, acolo unde se manifestase pînă atunci mişcarea expresionistă. Pe de altă parte, nu se acorda destulă atenţie simptomelor din alte cîmpuri ale artelor, unde comunicarea foloseşte un mecanism mai complicat, căruia îi era necesar un timp mai îndelungat să se articuleze în chip eficient. Expoziţia de pictură, recitalul de poezie ceruseră doar participarea unui susţinător entuziast care să-l ajute pe artist să-şi facă publică opera ; dar „tipărirea scrierilor luase mai mult timp, producţia teatrală încă şi mai mult" — observă John Willett [3], încercînd să explice prelungirea fenomenului în alte teritorii ale creaţiei artistice. Şi cum era şi firesc, cinematograful începe abia acum să integreze datele esteticii expresioniste (ceea ce e la fel de adevărat şi în cazul dramei muzicale). Arhitectura — expresionistă, prin excelenţă în proiectele (nici-

[1] Cf. Michel Ragon, *L'Expressionisme*, Lausanne, 1966, p. 137.

[2] Un critic cu prestigiul lui Max Picard, care publicase în 1916 o broşură cu titlul foarte categoric, *Sfîrşitul expresionismului (Das Ende des Expressionismus*, Zürich, 1916, 76 p), o reeditează în 1920, ceea ce demonstrează cît era de evidentă pentru el încheierea istoriei mişcării. Sub un titlu identic apare şi un scurt eseu al lui Ludwig Kayser („Das Ende des Expressionismus", *Der Neue Merkur*, IV, 1920, pp. 248—258), simptomatică reluare a problemei.

[3] *Op. cit.*, p. 132.

odată realizate) din 1919 — nu a izbutit să-și traducă ideile în formele concrete ale construcției decît în cursul deceniului următor : Turnul Einstein de la Potsdam al lui Erich Mendelsohn datează din 1920-1, *Goetheanum*-ul lui Rudolf Steiner, ridicat la Dornach, în Elveția, din 1926.

Un fenomen complex, ale cărui contururi nu acceptă o definiție foarte precisă, nu dispare brusc : involuția e la fel de discontinuă și de contradictorie ca și afirmarea lui. La care se adaugă tendința de supraviețuire înlăuntrul unor mișcări ce se pregătesc să-l succeadă — dadaismul, *Bauhausul*, *Neue Sachlichkeit* — ele înseși greu să fie cuprinse în formule exacte. În Germania postbelică mai acționa un factor care va avea o influență determinantă asupra răspîndirii ulterioare a ideilor și a mijloacelor expresioniste. Republica de la Weimar, noile administrații provinciale și orășenești — aflate pe atunci sub controlul Partidului Socialist, îi identificau pe cei mai de seamă expresioniști cu reprezentanții transformărilor produse în cultura germană de revoluția la care participaseră majoritatea expresioniștilor. Autoritățile Republicii și-au oferit sprijinul, au creat slujbe pentru artiști, le-au achiziționat lucrări în colecțiile publice, ceea ce „și-a pus amprenta asupra politicii galeriilor, a învățămîntului artistic, a orientării repertoriului și a concepției regizorale a teatrelor administrate de stat, multă vreme după ce creația expresionistă nu mai dăduse opere cu adevărat semnificative" [1].

Orientarea revoluționară a artei germane de avangardă de la începutul deceniului al treilea e demonstrată de interesul față de cultura din Țara Sovietelor : în iarna lui 1922, de pildă, la galeria berlineză Van Diemen se deschide o amplă expoziție a artei sovietice, iar comentariile presei de stînga sînt extrem de favorabile.

Guvernul a desemnat un Inspector de stat al artelor — pe Erwin Redslob ; sarcina lui era „să asigure un nivel de înaltă valoare a prezentării artistice în publicațiile guvernamentale, în proiectele pentru monede, timbre poștale și pentru alte embleme naționale" [2]. Schmidt-Rottluff creează proiectul unei steme noi a țării [3], iar Cesar Klein e autorul afișului Adunării Naționale de la Weimar din 1919 : („Muncitori, țărani, soldați din întreaga națiune germană se adună la Adunarea Națională").

Artiștii avangardei expresioniste sînt numiți profesori la școlile de stat : Kokoschka (Dresda, 1919), Klein și Hofer (Academia de artă

[1] Horst Denkler, *op. cit.*, p. 197.
[2] Cf. Peter Selz, *op. cit.*, p. 287.
[3] „Un vultur german republican", al cărui autor n-a fost identificat decît foarte tîrziu.

din Berlin, 1919), Otto Mueller şi Oskar Moll (Breslau, 1919), Heinrich Nauen (Düsseldorf, 1920), Campendonk (Essen, 1922) şi, ceva mai tîrziu, Beckmann (Frankfurt, 1925). În 1919, Gropius e însărcinat să reformeze şcolile de artă plastică şi de artă aplicată ale fostului Mare Ducat al Saxoniei şi e autorizat să numească noul complex *Staatliches Bauhaus*, „Bauhaus"-ul de stat *(Bauhaus* însemnînd, pur şi simplu, *construcţie, clădire)*. Gropius lansează un manifest ale cărui idei erau foarte asemănătoare acelora ale *Consiliului muncitoresc al artelor* ; pe copertă era tipărită o gravură a lui Feininger : *Catedrala Socialismului* — construcţie riguros geometrică, în spiritul viziunii artistului, edificiu impunător, reliefat de razele ce se întretaie, transformînd întregul orizont în proiecţia unor magnifice coloane, mod de a sugera deopotrivă măreţia şi solidaritatea.

Un proces similar se produce la Academia Prusiană a Artelor (înfiinţată cîndva după modelul Academiei Franceze). În 1920, Liebermann e ales preşedinte ; printre noii membri ai augustei instituţii figurau Barlach (1919), Rohlfs (1920), Pechstein (1922) [1].

Şi în viaţa teatrală au avut loc cîteva evenimente importante : regizorul Leopold Jessner, intelectual cu vederi socialiste, a fost numit director al Teatrului de Stat din Berlin (fostul Teatru Regal al Prusiei) şi alţi membrii marcanţi ai cercurilor de stînga au fost chemaţi la conducerea teatrelor : Richard Weichert — la Frankfurt, Gustav Hartung — la Darmstadt, Carl Zeiss — la München. Era întru totul natural, deci, ca repertoriul teatrelor de stat să cuprindă numeroase opere de orientare socială, multe dintre ele scrise de expresioniştii din generaţia mai veche, dar şi de tineri care le preluau acum modelul.

Politica muzeelor s-a modificat, de asemenea, începînd din primăvara lui 1919, cînd Galeria Naţională din Berlin a fost autorizată să achiziţioneze lucrări de artă modernă. În consecinţă, în august a fost creată o secţie nouă a Galeriei, în fostul palat al prinţilor moştenitori ai coroanei imperiale ; director a fost numit Walter Kaesbach, membru al *Consiliului muncitoresc al artelor*. Printre cele dintîi opere achiziţionate de noua secţie erau *Turnul Cailor Albaştri* al lui Marc, două picturi de Feininger, *Prietenii* lui Kokoschka (o compoziţie pictată la Dresda, în 1917—18), două tablouri de Schmidt-Rottluff, *Madona din Ostende* şi alte trei picturi ale lui Heckel, *Podul de peste Rin, la Köln* şi *Strada* de Kirchner, o natură moartă de Nauen.

[1] Transformări mai profunde vor avea loc în 1931, cînd ministrul socialist al Educaţiei, Adolf Grimme, a recomandat primirea lui Nolde, a lui Schmidt-Rottluff, a lui Kirchner şi a lui Erich Mendelsohn, iar Heinrich Mann a fost ales preşedinte al secţiunii literare — înfiinţată cu patru ani în urmă.

Inventarul lucrărilor achiziționate de colecțiile germane de stat în 1919 și în cei cîțiva ani următori constituie un adevărat catalog, foarte cuprinzător, al artei moderne create în acea țară în primele decenii ale secolului.

Ludwig Justi, directorul Galeriei Naționale, gira cu întreaga sa reputație orientarea tînărului său colaborator, Kaesbach, spre arta avangardei. Lucrările au fost introduse în Ghidul general al galeriei, în care Justi vorbea despre deformările expresioniste ca despre „o violentă, înțeleaptă renunțare la corectitudinea placidă“ [1] ; el își dădea seama că „termenul e folosit pentru desemnarea unor forme contemporane foarte diferite între ele și al căror înțeles variază de la un grup la altul, ba chiar de la individ la individ“ [2].

La Dresda, unde Paul Ferdinand Schmidt a devenit director în 1919, Galeria de Stat a cumpărat un Hofer în toamna acelui an și apoi, în 1920, mai multe lucrări de Jules Pascin, Kokoschka, Beckmann. În primii doi ani ai directoratului său, Schmidt a achiziționat tablouri și desene ale lui Dix, Grosz, Schwitters și ale tînărului artist Lasar Segall, care lucra în Dresda.

Autorul unei dizertații de doctorat a studiat atitudinea galeriilor și muzeelor germane față de arta nouă [3]. Faptele se înfățișează într-o uimitoare simetrie ; nicăieri nu s-a achiziționat, pînă în 1920, nici o lucrare expresionistă (sau, în cel mai bun caz, cîteva desene și acuarele, nu dintre cele mai reprezentative) ; urmează o perioadă în care în colecțiile publice intră numeroase opere de pictură, mai ales de factură stilistică de proveniență Kirchner-Schmidt-Rottluff-Nolde și, apoi, o intensă activitate de organizare a expozițiilor, lucrările cele mai frecvent prezentate fiind tot cele ce descindeau din viziunea artiștilor de la *Puntea*. Surprinzătoare e pentru cercetătorul acestor fapte absența în colecțiile nou constituite a reprezentanților *Călărețului Albastru ;* explicația poate fi căutată în evoluția lui Kandinsky, a lui Jawlensky și a lui Feininger (cei mai de seamă dintre membrii grupului care supraviețuiseră războiului), evoluție ce nu sugera aproape deloc vreo apropiere de expresionism. Probabil că, sub impresia recentei lor orientări, imaginea artei create odinioară de ei se estompase și nu se mai impunea ca o întrupare a esteticii expresioniste.

Simptomatică pentru atmosfera culturală a epocii e preferința multor colecționari particulari pentru grafica și — mai ales — pentru pictura expresionistă. Un document ilustrativ e catalogul expo-

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 138.
[2] Cf. *ibid.*
[3] Bertram Mayer, *The Art of Unrest in Germany, 1914—1933*, University of Minnesota, 1971, pp. 96—147.

ziţiei organizate în 1928 la Galeria Naţională din Berlin : tema expoziţiei era *Arta modernă în colecţiile germane.* Fostul ministru al guvernului socialist, Hugo Simon, de exemplu, participa cu mai multe opere ale lui Kirchner (mai ales din prima sa perioadă de creaţie), ale lui Kokoschka, şi cîteva, mai puţine, ale lui Marc şi Feininger. În colecţia Walter Heymann figurau şaizeci şi cinci de picturi de Pechstein. Bernhard Koehler, Fritz Schön, Hugo Benario, Julius Freudenberg, Robert Graetz, Erich Mendelsohn sînt ceilalţi susţinători ai artei expresioniste [1] ; numele lor va reveni adesea în scrierile lui Kokoschka [2], Meidner [3], Kubin [4], Pechstein [5].

La Frankfurt, Kirchner avea un mare admirator în persoana lui Carl Hagemann (colecţia se află acum la Institutul de artă al oraşului) ; Rosi şi Ludwig Fischer erau şi ei proprietarii unei bogate colecţii din opera aceluiaşi artist : o fotografie din 1920 înfăţişează apartamentul din Frankfurt al soţilor Fischer, pe pereţii căruia se disting numeroase picturi ale lui Kirchner [6].

Angajat la muzeul din Erfurt, Kaesbach i-a încredinţat în 1922 lui Heckel comanda unor ample picturi murale în holul principal al acestei instituţii. Curînd după aceea, şi-a donat lucrările semnate de artiştii expresionişti (cele mai multe fiind ale lui Heckel, Nauen şi Rohlfs) oraşului său natal, Mönchengladbach. Tot la Erfurt, Alfred Hess a cumpărat numeroase tablouri şi opere de grafică de Pechstein (autor al unei faimoase xilogravuri, înfăţişîndu-l pe generosul colecţionar), Rohlfs, Feininger, Schmidt-Rottluff.

În această atmosferă, nu numai arta expresionistă, ci întreaga artă modernă germană a ajuns să beneficieze de nişte condiţii materiale mai favorabile decît oricînd. (Deşi, e adevărat, nici un grup nu a cunoscut un salt atît de impresionant pe piaţa operelor de artă ca *Puntea,* ale cărei picturi erau evaluate în 1919 la preţuri de zece ori mai mari decît în anul izbucnirii războiului.) Unul din rezultatele cele mai importante a fost dezvoltarea publicării cărţilor de artă, a ediţiilor ilustrate, a mapelor cu gravuri expresioniste. Editorii Klinckhardt şi Biermann din Leipzig au iniţiat o serie intitulată *Arta tînără* (de-a lungul cîtorva ani, au fost tipărite în această colecţie peste 60 de monografii, cea dintîi, scrisă în 1919 de Georg Biermann, fiind dedicată lui Pechstein).

1 Vezi *ibid.*, pp. 150—162.
2 Oskar Kokoschka, *Schriften,* München, 1956, pp. 367—401, passim.
3 Ludwig Meidner, *Gang in die Stille,* Berlin, 1929, pp. 85—6.
4 Alfred Kubin, *Mein Werk, Dämonen und Nachtgesichte,* Dresda, 1931, pp. 107—71, passim.
5 Max Pechstein, *Erinnerungen,* Wiesbaden, 1960, pp. 165—97, passim.
6 John Willett, *op. cit.*, p. 141.

Cartea de artă, gravura, circulau — evident — mai lesne decît expozițiile de pictură. Ideile expresionismului se difuzau astfel cu repeziciune, ajungînd și în centre culturale care nu dovediseră pînă atunci un interes special pentru arta tînără. Nu încape îndoială, scopul principal al editorilor nu era întotdeauna lansarea concepțiilor expresioniste ; dar, tocmai faptul că o asemenea activitate editorială era profitabilă dovedește că atmosfera culturală devenise receptivă la noile forme artistice, că în mentalitatea publicului se produseseră adînci modificări. Sociologia artei germane nu a studiat îndeajuns acest proces ; nici măcar *Istoria socială a artei*, a lui Arnold Hauser, studiu foarte solid care reprezintă un moment de răspîntie în istoriografia artei universale, nu consemnează fenomenul. După părerea noastră, atunci, la începutul deceniului al treilea, participarea artiștilor expresioniști la Revoluția din 1918, convingerea cu care proclamaseră necesitatea unei culturi opuse filistinismului și rutinei burgheze, a unei arte capabile să exprime idealurile sociale ale mulțimilor i-au făcut să se bucure de simpatia publicului german.

Editurile au impus, în scurta perioadă 1919—24, cîteva personalități artistice a căror influență asupra creației germane (și, într-o măsură deloc neînsemnată, asupra celei europene) se va desluși cu ușurință în anii ce vor urma. Și e limpede, că tocmai ampla difuziune mijlocită de tipăriturile artistice a determinat descoperirea unor idei ce nu depășiseră decît rareori pînă atunci cercul unor cunoscători, al unor prieteni, al unor intelectuali cu vederi înnoitoare, ce interpretaseră arta plastică doar ca pe un fenomen apt să susțină o demonstrație țintind, în primul rînd, la radicalizarea *întregii* culturi germane.

Gravura e unul din genurile majore ale artei din Germania în perioada imediat următoare războiului. Ea va avea un larg răsunet în întreaga artă europeană, confruntată pe atunci de dramatice probleme ale existenței sociale. Și, așa cum se va vedea, desenul și gravura artiștilor militanți din România deceniului al treilea nu vor rămîne cîtuși de puțin indiferente la noile forme ale unei arte care se proclamase, cu vorbele lui Pechstein, „dușmană a exploatării, sub orice formă, a exploatării capitaliste“ [1].

Mapa de gravuri devenise o formă foarte răspîndită a artei moderne germane și istoria ei nu se poate disocia de aceea a expresionismului din anii de după cel dintîi război mondial. Unii artiști își tipăreau lucrările la intervale foarte scurte, dovadă că genul își cîștigase popularitatea. În decurs de patru ani, de exemplu, Beckmann a

[1] Max Pechstein, *An alle Künstler*, Berlin, 1919 ; citat în Victor Miesel, *op. cit.*, p. 178.

publicat seriile *Iadul* (1919), *Noaptea oraşului* (1920), *Bîlciul* (1921), *Călătorie prin Berlin* (1922) ; în 1921 şi 1922 au apărut două mape ale lui Otto Dix şi, numai cu doi ani mai tîrziu, în 1924, tînărul artist a mai scos de sub presă un ciclu de 50 de gravuri, cutremurătoarele imagini adunate laolaltă sub titlul *Războiul*. În 1921, editorul Kurt Wolff a difuzat într-un tiraj foarte mare capodopera lui Masereel, *Cartea orelor mele,* realizînd apoi ediţii bibliofile şi ale altor gravuri ale artistului, cu exemplare numerotate şi semnate de mînă ; dar şi altele, ieftine, puse la îndemîna unui public mai larg. Tot Wolff i-a încredinţat gravorului belgian ilustrarea a patru romane ale lui Charles-Louis Philippe, scriitor realist francez de la sfîrşitul secolului trecut, foarte popular în Germania acelei epoci. Hans Mardersteig, consilierul artistic al lui Wolff, i-a comandat lui Kirchner, în 1922, machetarea şi ilustrarea volumului de versuri al lui Heym, *Umbra Vitae* (cartea, apărută în 1924, rămîne în istoria tiparului german de artă drept una dintre cele mai însemnate opere de referinţă).

La Dresda, expresionismul trăieşte un reviriment, impunîndu-se din nou în viaţa artistică a oraşului, pentru întîia oară de la strămutarea la Berlin a pictorilor *Punţii,* în 1911. Cîţiva artişti tineri (printre ei, Segall şi Dix) au format un *Grup 1919* în interiorul Secesiunii locale. Publicaţiile apărute acum — *Menschen (Oameni,* 1918—21), *Neue Blätter für Kunst und Dichtung, Pagini noi de artă şi poezie,* 1918—21). *Die neue Schaubühne (Noua scenă, 1919—22)* — atrag colaborarea multor artişti şi critici din întreaga Germanie. Un articol publicat în 1920 de revista de artă *Ararat* releva „dorinţa criticilor din Dresda de a ţine pasul cu noile evenimente artistice", „entuziasmul cu care autorităţile municipale şi provinciale sprijină achiziţia picturilor moderne pentru galeriile oficiale" [1].

Orientări expresioniste sînt semnalate şi în viaţa artistică a unor oraşe, unde pînă atunci formele culturii moderne fuseseră privite cu anume indiferenţă. La Hanovra, proclamarea Secesiunii, în 1917, a fost urmată de sosirea tinerilor pictori expresionişti Max Burchartz [2] şi Otto Gleichmann. Dar cel care a dat prestigiu mişcării artistice din Hanovra a fost Kurt Schwitters, tentat pe atunci de experimentarea formulelor expresioniste ; viziunea lui, atît de profund originală în anii adeziunii la dadaism, era acum marcată de influenţa unor maeştri ai grupurilor din Dresda şi din Berlin. Revistele locale, printre care cea mai importantă era *Das hohe Ufer (Ţărmul înalt),* colecţiile edi-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 142.

[2] Burchartz îşi datora notorietatea publicării unei mape de gravuri inspirate din romanul *Crimă şi pedeapsă* al lui Dostoievski (mapa fusese editată de o galerie celebră, Flechtheim din Düsseldorf).

toriale dedicate artei tinere — de pildă, *Călufuţul de argint*, îngrijită de Paul Steegeman — au contribuit și ele la instaurarea unei atmosfere prielnice afirmării expresionismului.

Încă și mai simptomatică e formarea grupării expresioniste din Darmstadt. Viața intelectuală de aici era dominată de ideile mistice ale filosofiei lui Keyserling. Începînd de prin 1920, reprezentarea unor drame de inspirație socială, puse în scenă de Gustav Hartung, articolele din revista locală *Das Tribunal* (al cărei model era *Die Aktion)* au schimbat fundamental înfățișarea unor instituții culturale ale orașului. Cercul artistic de la *Das Tribunal* provenea dintr-o grupare, *Mansarda*, care militase pentru ideile socialiste ; revista era editată de deputatul social-democrat Carlo Mierendorff și era sprijinită de unul dintre cei mai consecvenți adepți ai expresionismului, Kasimir Edschmid.

La Hamburg, tradițiile revoluționare ale proletariatului erau cu mult mai puternice : faptul va fi demonstrat de amploarea insurecției armate a proletariatului din marele oraș portuar, insurecție condusă de Ernst Thälmann în octombrie 1923. Militantismul culturii din Hamburg se reflectă și în tonul adoptat de manifestul publicat în primul număr al revistei *Die rote Erde (Pămîntul roșu),* revistă care va apărea între 1919—1923 sub redacția lui Karl Lorenz : „Spunem : *Omul !* Numai Omul ! Spunem : *Pămîntul !* Numai Pămîntul ! Vom mînui ciocanul, vom făuri, vom da trup strălucitor ideilor, dorinței de luptă, vom azvîrli pretutindeni scînteile, vom da deplină libertate penelului și cărbunelui, vom mînui condeiul !" [1].

Începînd din 1920, galeria Alfred Flechtheim din Düsseldorf organizase expoziții de artă modernă franceză și germană, după un program urmat apoi cu consecvență de-a lungul mai multor ani. Un grup de tineri artiști (între care se aflau Max Ernst și Otto Pankok, personalități cu un profil distinct în mișcarea de avangardă europeană a deceniilor următoare) au constituit asociația *Tînăra Țară a Rinului ;* asociația va activa pînă în 1926, bucurîndu-se de sprijinul unei alte galerii din oraș, a cărei proprietară era Johanna Ey. E foarte adevărat că artiștii din Düsseldorf demonstrau că reinterpretau estetica expresionismului într-un chip ce sugera mai curînd contestarea ei tacită ; dar în centre de tradiție expresionistă — la Viena, Zürich, München, Leipzig — sălile de expoziție, editurile, redacțiile revistelor continuau să activeze în spiritul programelor mai vechi ale mișcării. Ceea ce era valabil și pentru viața artistică a unor orașe ce nu parcurseseră pînă atunci o etapă expresionistă : Mannheim, Kiel,

[1] Cf. Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 111.

Frankfurt. Şi, într-un proces pe care cartea de faţă va încerca să-l schiţeze ceva mai încolo, răsunetul ideilor expresioniste va pătrunde pînă departe, dincolo de hotarele Germaniei, determinînd reinterpretări specifice, menite să prelungească — în unele cazuri — existenţa mişcării cu încă două sau trei decenii.

La fel de semnificativă a fost ceea ce un critic al vremii, Frieda Bachmann, a numit „convertirea la expresionism a unor vechi case de editură care şi-au dat seama că mişcarea poetică nu mai poate fi privită pur şi simplu cu ironie, ca un lucru amuzant şi atît“ [1]. În 1919—20, editorul Samuel Fischer din Frankfurt — pînă atunci foarte puţin convins de valorile expresionismului — a publicat o amplă antologie în două volume, *Die Erhebung* (Ridicarea), sub îngrijirea lui Alfred Wolfenstein. În aceeaşi vreme, Ernst Rowohlt tipărea la Leipzig *Menschheitsdämmerung* (Amurgul omenirii), editată de Pinthus, cea mai cuprinzătoare antologie de poezie expresionistă a perioadei interbelice şi, cu un an mai tîrziu, *Die Entfaltung* (Desfăşurarea) — antologie de proză, îngrijită de Max Krell. Antologiile au atins tiraje neobişnuite pentru acele timpuri ; cît de reprezentative erau ele pentru ideile expresionismului, dar şi pentru valorile literare, în general, se desluşeşte în succesul dobîndit de retipărirea, în ediţie broşată, a volumului *Menschheitsdämmerung* (1959), la patru decenii de la prima ei tipărire.

Antologiile din 1919—20 reflectă o orientare mai unitară decît înainte a literaturii expresioniste. Comentatorii de mai tîrziu se vor referi consecvent la aceşti ani ca la „apogeul“ mişcării. Prefaţa lui Pinthus introduce, cum nu se poate mai clar, noul concept de „simfonie a poeziei“ (acesta fiind şi subtitlul antologiei) ; cartea e clădită, dealtminteri, în patru părţi : „Prăbuşire şi ţipăt“, „Trezirea inimii“, „Povaţă şi mînie“, „Dragostea omului“ [2] şi repetă aluzia, atît de frecventă în scrierile expresioniste, la *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven.

Wolfenstein stabilise împreună cu Landauer, în detaliu, planul celor două volume ale sale, puţină vreme înainte de asasinarea sălbatică a tînărului poet revoluţionar. Ideile prefeţei la *Die Erhebung* sînt, evident, influenţate de concepţiile entuziastului partizan al unui „stat al proletariatului şi ţăranilor“ : „Masele — scrie Wolfenstein — sînt năvalnica bucurie a mişcării lor oceanice care duce la contopirea

[1] Frieda Bachmann, „Die Theorie, die historischen Bezichungen und die Eigenart des Expressionismus“, în *Germanic Review*, II (1927), p. 237 ; citat în Eva Kolinsky, *op. cit.*, p. 218.

[2] Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung : Eine Symphonie der jüngsten Dichtung*, Hamburg, 1959.

indivizilor într-o grandioasă și triumfătoare Omenire" [1]. Pinthus cheamă „Omenirea Viitoare să nu condamne această procesiune a unor indivizi osîndiți să-și păstreze aspirațiile, a unor nefericiți cărora nu le-a mai rămas decît speranța în Om și credința lor în existența Țării Utopia" [2].

Cele patru volume de antologie au valoarea unor documente de istorie literară ce oferă „o ultimă priveliște cuprinzătoare a scriitorilor expresioniști, înainte ca dezamăgirile anilor următori să fi dizolvat unitatea grupărilor ce alcătuiau mișcarea aceasta complexă" [3]. Dar tocmai din această perspectivă, cărțile editate de Wolfenstein, de Pinthus și de Krell au o semnificație, cred, mai profundă : ele sînt cea dintîi mărturie a unui efort lucid de construcție a unei imagini unitare și coerente a tendințelor diverse ce se manifestau în vastul teritoriu definit cu un termen încă insuficient conturat, expresionism. Mai ales volumul alcătuit de Wolfenstein relevă strădania de a uni într-o configurație clară formele diverse de manifestare ale mișcării : prezența, în paginile aceleiași cărți, a unor opere narative, a versurilor, a pieselor de teatru și a eseurilor dovedește că autorul antologiei își dădea bine seama cît e de larg cîmpul în care ideile expresionismului circulau, modelîndu-se în forme caracteristice unor genuri literare diferite. Astfel, se încheia o lungă perioadă de pătimașe proclamări ale esenței individuale a creației expresioniste, cu neputință a fi cuprinsă într-o formulare generală. Mulți partizani ai curentului, chiar și atunci cînd se pronunțau pentru „o teorie a mișcării", o puseseră, de obicei, în legătură cu domeniul cel mai familiar preocupărilor lor. Timp de un deceniu și jumătate, se redactaseră nenumărate programe și proclamări ; dar ele îmbrățișau, îndeobște, problemele uneia sau ale alteia dintre arte și nu deschideau o perspectivă semnificativă spre creația expresionistă, în general.

Trăsătura dominantă a curentului, așa cum se desprinde din antologiile anilor 1919—20, e aceea a unei atitudini sociale și umanitare întemeiate pe o decisă opoziție antiburgheză și antimilitaristă. Contribuțiile care dădeau tonul caracteristic acestor antologii erau semnate de Becher, Werfel, Ehrenstein, Däubler, Rudolf Leonhard, Heynicke și Wolfenstein ; la numele acestor poeți, prezente deopotrivă în *Menschheitsdämmerung* și în *Erhebung*, se adaugă acelea ale lui Hasenclever și ale unor scriitori militanți — Rubiner, Otten, Zech — incluși numai în antologia lui Pinthus. Ideea editorului volumului

[1] Cf. Fritz Martini, *Was war Expressionismus ?*, Urach, 1948, p. 124.
[2] Kurt Pinthus, *op. cit.*, p. 9.
[3] Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 139.

tipărit la editura lui Rowohlt era aceea de a alcătui o sinteză mai largă a direcţiilor poetice expresioniste, asociindu-le pe acelea ale liricii din timpul războiului şi postbelice cu exemple din poemele anterioare lui 1914 : Heym, Van Hoddis, Lichtenstein, Trakl, Lotz. S-a obiectat, încă de pe atunci, că „nu există suficiente argumente pentru realizarea unui aliaj între aceste două grupuri de poeţi“ [1].

Figura centrală a antologiei lui Pinthus era Werfel, căruia i se publicau 27 de poeme. Autorul volumului *Ziua judecăţii* (apărut în 1919) era socotit „iniţiator al multor elemente ce vor avea să fie considerate caracteristice pentru întreaga mişcare, dar şi răspunzător pentru tot ceea ce produsese valoros în expresionism“ [2]. Şi nu numai Pinthus îi acorda această onoare : în volumul editat de Wolfenstein, Werfel ocupa, de asemenea, un loc foarte important (cu toate că, de pildă, o povestire din copilărie — publicată aici — nu pare să aibă prea multe legături cu expresionismul, aşa cum nici poemul *Cîntecul unei femei,* inclus în culegerea lui Wolfenstein, nu se încadrează prea strict în programul expresionist).

Dintre cei „recent convertiţi la arta mişcării“ („recruţii“ — cum îi numea Pinthus), Kurt Heynicke părea a-şi fi însuşit doar gestul exterior al lui Stramm şi Becher ; optimismul lui se rostea cu evidentă grandilocvenţă. Un poet reprezentat în ambele antologii, Wilhelm Klemm, medic militar, se făcuse cunoscut cu versurile publicate pînă atunci în *Die Aktion ;* stilul concentrat, sintaxa arbitrară, imagistica întemeiată pe temele „şovăielii“ şi „spaimei“ îl includeau firesc în expresionism, cu toate că poezia sa, structurată îndeajuns de eclectic, mărturisea deopotrivă frecventarea poeticii simboliste, a celei dadaiste şi, uneori, a futurismului. Un tînăr a cărui trecere prin expresionism e marcată de prezenţa lui în antologia lui Pinthus e Ivan Goll [3] ; un poem din 1912 închinat construcţiei canalului Panama proiectează o imagine utopică a tehnologiei moderne, scăldată în lumina „fraternităţii universale“ ; curînd după apariţia antologiilor expresioniste, Goll va adera la suprarealism (la Paris, va înfiinţa în 1924 una dintre primele reviste ale noii mişcări — *Surréalisme) ;* dar semnele apropierii sale de expresionism se vor desluşi adesea şi de acum încolo în creaţia lui.

În antologia lui Wolfenstein (care nu cuprinde pe nici unul dintre poeţii perioadei antebelice), scriitorii tineri — unii dintre ei aproape

[1] Richard Blunck, *Der Impuls des Expressionismus,* Hamburg, 1921 ; citat în Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus,* Stuttgart, 1964, p. 197.

[2] John Willett, *op. cit.,* p. 146.

[3] În timpul războiului, Goll se exilase în Elveţia, unde întemeiase o casă de editură, *Rhein Verlag ;* aici va avea să se tipărească prima ediţie germană a lui *Ulise* al lui Joyce.

necunoscuți criticii și publicului — sînt mai bine reprezentați. Printre ei, Henriette Hardenberg, soția lui Wolfenstein, a cărei *Inimă sudică* va deveni, de acum înainte, piesă reprezentativă în multe antologii expresioniste, și austriacul Georg Kulka, ce avea să se stingă prematur în 1929, după ce abia împlinise 30 de ani.

Nu toți colaboratorii la *Die Erhebung* ar putea oferi vreun argument pentru a fi considerați expresioniști. În antologie figurau, de pildă, Rilke și Oskar Loerke, adept al unei formule neoclasice (doar împrejurarea că el lucra pe atunci în redacția editurii lui Fischer explică, poate, includerea lui în volum). Poate că, dintre toți poeții remarcați de Wolfenstein, cel care semnala într-un grad mai pronunțat o situație simptomatică a literaturii de la începutul deceniului al treilea era silezianul Max Hermann-Heisse. Colaborator la *Die Aktion* și la alte reviste de coloratură expresionistă, el „combina rigoarea calmă a formei poetice cu un pesimism resemnat, opus întru totul formulelor utopice ale expresionismului, și care aveau să devină curînd caracteristice pentru *Noua Obiectivitate*“ [1].

Mai tîrziu, critica va avea să observe că fiecare poet în parte ar fi putut să sugereze liniile fundamentale ale curentului și să demonstreze forța expresivă a versului expresionist. Dar, într-o antologie ce grupa atîția poeți care — declarat sau implicit — se revendicau din programul mișcării, inconsecvențele și slăbiciunile acestui program ieșeau clar în evidență. Ele nu țineau atît de aspectele formale ale poeziei (cu toate că, și aici, cu excepția lui Stramm, puține erau înnoirile reale ale expresiei). Dar tematica era monotonă, tonul și vocabularul păreau a se nutri dintr-o recenzie limitată. E drept, poeții expresioniști concepeau creația ca pe o implicare pătimașă a cititorului, nu-și puteau imagina o poezie monologată, indiferentă la reacția publicului. Dar tocmai de aceea, efectul emfaticei reveniri la cîteva elemente centrale, al repetărilor, al limitării tematice e mai grav ; și publicarea laolaltă a unor poeți (cîțiva dintre ei reprezentativi, alții reluînd soluțiile celor dintîi) scoate și mai limpede în relief o asemenea obositoare construcție.

Arhitectura lexicală a poemului expresionist se sprijinea pe cîteva cuvinte, rostite cu grandilocvență : *om* („de-a pururi ne unește cuvîntul OM“ — scria Heynicke), *frăție, norod* (termenul apare *de nouă ori,* ca versuri independente, în *Cîntec de furtună* al lui Heynicke), *extaz, strigăt.* Verbele predilecte sînt : *a se cutremura, a șovăi, a se prăbuși, a sfîrși, a tremura ;* sau : *a jubila, a exulta, a scăpăra, a străluci, a intona* [2]. Semnele de exclamare țîșnesc pretutindeni, „cate-

[1] Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 176.

[2] Heinz Peter Dürsteler, *Sprachliche Nenschöpfungen im Expressionismus,* Berna, 1954, p. 16 ; citat în Armin Arnold, *op. cit.*, p. 102.

dralele de cristal ale viitorului" se clădesc asemenea proiectelor utopice ale lui Taut sau edificiilor mistice ale antropozofiei.

Însă concluziile de felul celei a lui Willett, potrivit căreia „gîndirea existenţială e goală pe dinăuntru"[1] — concluzie decurgînd din constatarea că tematica şi lexicul expresionist cuprind un teritoriu mărginit, sînt nedrepte. Se omite aici atmosfera de gravă descurajare, deprimanta obsesie a însingurării şi a morţii care au urmat războiului. În aceste împrejurări, poezia se transformă într-un îndemn la recuperarea valorilor fundamentale ale existenţei umane. „Cutremurarea", „sfîşierea", „prăbuşirea" aparţineau realităţii morale a acelor vremuri şi poezia spera să-i poată opune „exultarea" şi „strălucirea" viitorului ; omul, frăţia, poporul erau factorii noii încrederi în viaţă : de aici, insistenţa cu care cuvintele acestea erau pronunţate de poeţi. *Omul nou* e o vocabulă ce apare din ce în ce mai adesea în textele expresioniste, dînd glas speranţelor unei generaţii sacrificate. Şi, se cuvine să observăm, titlul antologiei lui Pinthus foloseşte un semnificativ echivoc : *Dämmerung* înseamnă, deopotrivă, „amurg" şi „zori" — ceas de întîlnire al soarelui cu noaptea. Aşa încît e foarte posibil ca sugestia să nu provină doar din intenţia de a da o replică *Amurgului* wagnerian al *zeilor ;* ci şi din dorinţa de a anunţa începuturile unei noi ere a umanităţii.

De aici, mistuitoarea nevoie de certitudine. Afirmaţia simplă a lui Werfel : *„Sîntem !"*, strigăt ce revine în cuprinsul multor versuri, reluînd titlul unui volum din 1913. De aici, stima pentru cei care se jertfiseră în numele idealurilor umanitare, patosul poemului închinat lui Becher amintirii Rosei Luxemburg, proslăvită cu vorbele tradiţiei liturgice („Tu, fără-de-pereche ! Preasfîntă ! Tu, femeie !") — reflexie a aspiraţiei de a întemeia o nouă credinţă, un nou panteon al celor căzuţi pentru libertate. E firesc, mi se pare, ca o asemenea atitudine să se exprime prin gesturi romantice.

Mai puţin convingătoare e antologia de proză publicată de Max Krell. Şi aceasta, pentru că prozatorii n-au găsit decît rareori tonul propriu unei creaţii tipic expresioniste ; dealtminteri, programele mişcării nici n-au luat vreodată în seamă posibilităţile naraţiunii de a se organiza în structuri capabile să ilustreze ideile mişcării. Foarte adesea, povestirea şi romanul rămîneau la nivelul fanteziei poetice sau la acela al reinterpretării legendei biblice. Alteori, definiţia s-a extins asupra unor opere care nu aveau nici un punct real de contact cu expresionismul, dar aparţineau unor artişti cunoscuţi pentru creaţia lor în alte domenii decît proza — domenii în care participaseră la

[1] *Op. cit.*, p. 149.

afirmarea esteticii expresioniste. O excepție a părut a fi *Tînărul Goedeschal,* romanul lui Hans Fallada, apărut în 1920.

Willett emite o judecată categorică, spunînd : „Dintre scriitorii reprezentanți în *Die Erhebung* și *Die Entfaltung,* de exemplu, începînd cu Sternheim, Buber, Heinrich Mann și Annette Kolb, numai Edschmid și Gustav Sack (o altă victimă a războiului) și, poate, Döblin, au scris adevărate povestiri expresioniste, adică acele opere în proză caracterizate prin frazele întretăiate, intermitente și prin folosirea emoțională a deformării vizuale. Cu toate acestea, ei n-au recurs constant la asemenea procedee și, în nici un caz, la modelele alese de Krell" [1].

Arnold Armin citează opinia rigidă a unor critici care „ar putea argumenta că un fenomen numit «proză expresionistă» nu există, de vreme ce Heym, Trakl sau Stadler, cînd scriu în proză, abordează un stil cu totul convențional", dar „alții susțin că scriitori de felul lui Edschmid, Carl Einstein, Döblin au descoperit, cu siguranță, noi dimensiuni ale stilului prozei germane și că, deci, scrierile lor ar putea fi numite «expresioniste»". „Mulți ar cădea de acord — continuă eruditul istoric literar — asupra unui singur punct : și anume, că expresioniștii germani au creat o poezie excelentă și cîteva piese de teatru interesante, dar că proza narativă (sau, cel puțin, romanul) nu era o formă potrivită pentru exprimarea ideilor lor. Kafka — ar adăuga unii dintre ei — nu poate fi considerat expresionist" [2].

Că Arnold Armin are dreptate, o dovedesc cîteva opinii ale unor exegeți recenți ai curentului. Erich von Kahler, de pildă, autor al unei pătrunzătoare analize a expresionismului, afirmă : „Formele în care expresionismul se manifestă în chipul cel mai pur și mai adecvat sînt poezia și drama. Proza e prea obiectivă, prea calmă pentru izbucnirile emoționale. Ea nu permite schimbul rapid, imediat între indivizi — pe care-l reclamă expresionismul". În consecință, proza expresionistă e „în primul rînd un produs derivat al mișcării" [3]. Kahler se referă numai la stil, dar nu și la idei : „Caracterul lapidar, viteza, precizia îndrăzneață, stenografierea narațiunii care conturează foarte precis esențialul". Și trage concluzia că Holz, Musil și, cu atît mai mult, Kafka nu ar avea temei să fie discutați ca scriitori expresioniști.

[1] *Op. cit.,* p. 150.
[2] *Foreign Influences on German Expressionist Prose,* în *Expressionism as an International Literary Phenomenon,* p. 79.
[3] Erich von Kahler, „Die Prosa des Expressionismus", în Hans Steffen (edit.), *Der Deutsche Expressionismus : Formen und Gestalten,* Göttingen, 1965, p. 165.

Un alt comentator, Egbert Krispyn, caracterizează stilul expresionist ca „antitetic, dinamic și retoric" [1]. Din punctul său de vedere, scriitorul expresionist se adresează unui public pe care vrea să-l convingă nu neapărat cu argumente logice, cît prin patos. Krispyn îl citează pe Kurt Hiller — autor al celebrei definiții potrivit căreia expresionismul înseamnă, în primul rînd, „temperatură psihică înaltă". În conformitate cu această definiție, el își încheie studiul afirmînd că Trakl, Alfred Mombert și Else Lasker-Schüler nu pot fi incluși în expresionism.

Cu o înțelegere mai nuanțată a expresionismului, Walter Sokel formulează cîteva observații, mai convingătoare — socotește Arnold — decît cele ale lui Kahler și Krispyn. Pentru Sokel, polii expresionismului ar fi Carl Einstein și Alfred Döblin. Totuși, acești doi scriitori ar avea un element comun : „S-ar putea numi această tradiție a narațiunii moderne «obiectivizantă», pentru că ea tinde să excludă subiectivismul naratorului (deopotrivă personalitatea și mentalitatea lui) și să se concentreze în întregime asupra descrierii obiectelor și evenimentelor, a rostirii — auzite și neauzite — a personajelor" [2]. Einstein a compus romanul *Bebuquin* între 1906 și 1909 și l-a publicat în *Die Aktion*, dedicîndu-l lui André Gide, a cărui carte, *Paludes* (1895), îl influențase — recunoștea el (tot așa cum îl influențase și pe Gottfried Benn). „Romanul lui Einstein — crede Sokel — combină patru principii narative care, acționînd uneori separat, pot avea un puternic efect asupra prozei expresioniste : meditația monologată, alegoria fantastică, ironia aforistică și ironia grandilocventă" [3].

În ceea ce privește stilul, romanul lui Döblin e complet diferit, pentru că „e lapidar, are forță și precizie" [4]. Totuși, cele două cărți se aseamănă prin lipsa preocupărilor psihologice, a logicii discursului narativ, prin șocul care vor să-l producă asupra cititorului. Analizînd modalitățile de expresie ale romanului expresionist, Sokel precizează : „Dacă există vreun lucru care, din punct de vedere lingvistic, caracterizează proza expresionistă acesta e uniunea celor trei factori : juxtapunerea, elipsa și, în sfîrșit, deformarea sintactică" [5]. Ceea ce înseamnă că Alfred Kubin, Kafka și Heinrich Mann nu pot fi considerați expresioniști. Dar Sokel e mai precaut decît Kahler și Krispyn, adăugînd imediat : „Dacă, pe de altă parte, punctul de vedere, teh-

[1] Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville, 1964, p. 45.

[2] Walter Sokel, „Die Prosa des Expressionismus", în Wolfgang Rothe (edit.), *Expressionismus als Literatur*, München, 1969, p. 155.

[3] *Ibid.*, p. 137.

[4] *Ibid.*, p. 139.

[5] *Ibid.*, p. 141.

nica narativă și structura narativă sînt introduse în discuție, mai curînd decît elementele lingvistice și stilistice, cei trei scriitori de mai sus aparțin cu siguranță expresionismului“ [1].

Armin Arnold încearcă să reconstituie o listă a prozatorilor expresioniști, coroborînd părerile criticilor și ale autorilor de antologii (unele dintre ele, precum cele alcătuite de Karl Otten [2] sau de Fritz Martini [3], bazate pe criterii foarte judicioase). Rezultatele nu sînt, însă, atît de surprinzătoare pe cît crede Arnold [4] ; mai toți scriitorii citați de el sînt uniți prin trăsături stilistice, prin idei estetice sau prin atitudine morală : Benn, Brod, Däubler, Döblin, Edschmid, Leonhard Frank, Goll, Heym, Kafka, Klabund, Lasker-Schüler, Oskar Loerke, Heinrich Mann, Schickele, Sternheim, Trakl, Unruh, Werfel, Wolfenstein, Zech, Arnold Zweig. Aceștia, împreună cu alții — astăzi uitați (Martin Beradt, Friedrich Bischoff, Paul Boldt, Hans von Flesch-Bruningen, Franz Jung, Philipp Keller, Bohuslav Kokoschka, Simon Kronberg, Alfred Lemm, Robert Müller, Heinrich Schaefer, Hermann Ungar), vor fi principalii purtători ai influențelor expresioniste în literatura altor țări.

Dificultățile întîmpinate de exegeții prozei expresionismului sînt numeroase. Volumele publicate de scriitorii mai puțin cunoscuți au devenit foarte greu de procurat. „Puține sînt bibliotecile în depozitele cărora să se mai găsească sutele de titluri menționate de Soergel în monumentala lui istorie a literaturii [5] sau Rudolf Majut în schița lui de istorie literară [6]“ — observă Arnold [7]. În jurul lui 1925, cînd a apărut cartea lui Soergel, puțini erau scriitorii germani de seamă care să nu fie incluși în vreuna din antologiile de proză expresionistă, sau să nu constituie pentru critici modelul unei trăsături caracteristice întregii mișcări. (Chiar și Hermann Hesse care, — alături de Thomas Mann și de Hauptmann — nu era menționat de Soergel sau de ceilalți comentatori ai fenomenului pe lunga listă a prozatorilor expresioniști, a fost tentat, o vreme, să se considere părtaș al idealurilor expresioniste.)

Pe de o parte, se semnala tendința de a lua în seamă numai extremele, manifestările paroxistice ale mișcării, astfel încît criticii defineau stilul prozei expresioniste ca fiind „concentrat, abstract,

[1] *Ibid.*, p. 163.
[2] *Ahnung und Aufbruch*, Neuwied, 1957 ; *Ego und Eros*, Stuttgart, 1963.
[3] *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, 1970.
[4] *Op. cit.*, pp. 80—81.
[5] Albert Soergel, *Dichter und Dichtung der Zeit ; im des Expressionismus*, Leipzig, 1925.
[6] Robert Majut, „Der deutsche Roman“, în *Deutsche Philologie des Ausfriss*, Berlin, 1950.
[7] *Op. cit.*, p. 81.

imnic, extatic", ceea ce ilustra numai creația unui grup restrîns din numărul celor priviți, mai apoi, de-a lungul deceniilor, ca reprezentanți ai prozei expresioniste [1].

Din 1914 încoace, vocabularul criticilor care au comentat fenomenul a cuprins, de fapt, conotații atît de diverse, încît e foarte greu să se stabilească exact teritoriul literaturii și, firește, mai ales al prozei expresionismului. S-a operat uneori cu termeni vagi, alteori cu definiții ce se pot aplica unui grup prea larg de creații literare ; s-a spus, anume, că „expresionism" înseamnă „subiectiv", „extatic", „exprimat cu o nefirească intensitate psihologică", „excentric", „antiburghez", „scris într-un stil concentrat", „într-un stil imnic", „cu neglijarea logicii și psihologiei", „cu ostentativă nesocotire a *tabu*-urilor literare". Poate că multe dintre acestea relevă o latură esențială a prozei expresioniste ; dar cîte, oare, nu s-ar putea aplica, ca pildă, deopotrivă, romantismului ?

Concluzia lui Armin Arnold mi se pare, de aceea, pe deplin îndreptățită : „Se pare că puțini prozatori ai perioadei expresioniste aveau vreo idee preconcepută referitoare la ceea ce ar trebui să fie proza expresionistă. Nu existau standarde general acceptate în cîmpul romanului sau nuvelei. Nici nu se poate menționa o antologie de importanță comparabilă aceleia a antologiei de lirică *Menschheitsdämmerung* alcătuită de Kurt Pinthus" [2].

Poate că în nici un domeniu al artelor nu se vădește mai clar cît de adînci sînt diferențele între concepțiile termenului *expresionism :* aproape fiecare comentator al fenomenului prozei din anii '20 propune propria listă de scriitori expresioniști. Conștiința dificultății de a stabili un criteriu comun, pe deplin logic, e evidentă la Wolfenstein, a cărui antologie recurge la proiectele unui arhitect, ale lui Bruno Taut, menite să prezinte „cristalizarea unui sens al comunității umane". Cred că ezitările erau sporite și de aspirația multor participanți la mișcarea de a realiza o „artă totală", aptă să cuprindă modalitățile de expresie din teritorii diverse ale creației. Prezența lui Taut în *Die Erhebung* e simptomatică ; la fel ca și includerea, în aceeași antologie, a unor piese de teatru ale lui Paul Kornfeld, Arnolt Bronnen și Ernst Toller (gest curajos al lui Wolfenstein, pentru că tînărul scriitor, foarte bine cunoscut pentru activitatea lui revoluționară, nu se afirmase încă în planul creației literare).

[1] Semnificativ, un volum adesea citat de comentatorii fenomenului pentru seriozitatea analizelor sale, Hermann Friedmann, Otto Mann, *Expressionismus : Gestalter einer literarischen Bewegung* (Heidelberg, 1956), conține doar două secțiuni : „Lirica" și „Drama", neînregistrînd în nici un fel proza.

[2] *Op. cit.*, p. 82.

La fel de semnificativă e, bineînțeles, includerea în antologia lui Wolfenstein a unui eseu, *Noii conducători ai muzicii*, semnat de Hermann Scherchen. E interesant că în acest text — unul dintre cele dintîi consacrate raporturilor expresionismului cu muzica — rolul cel mai important în modelarea unei noi concepții muzicale nu era atribuit lui Schönberg, așa cum se va întîmpla în majoritatea studiilor ulterioare, ci lui Gustav Mahler. Acesta era onorat ca autor al unor compoziții care-i relevau „adînca dragoste pentru frăția umană și credința în puterea egală a tuturor inimilor", în timp ce Schönberg (căruia i se recunoaște calitatea de pionier al noii muzici) nu poate fi înțeles decît de inițiați [1] și se afla, astfel, „departe de timpurile prezente".

Părerea lui Scherchen nu e, poate, lipsită de orice temei. Willett o explică [2], amintind că — deși elementul vizionar al compozițiilor lui Schönberg era apreciat și de Kandinsky (participant împreună cu Alban Berg, la un simpozion dedicat compozitorului austriac) — Schönberg nu recurgea la elementele caracteristice expresionismului („exagerarea și dezordinea") și că, pentru el, fundamentele muzicii trebuie căutate în primul rînd „în ordinea atotstăpînitoare".

Nu am avut acces direct la două texte publicate cam în aceeași perioadă cu eseul lui Scherchen și la care se fac frecvente referiri în studiile mai recente : cel al lui Paul Bekker [3] și al lui Karl Blessinger [4]. Dar rezultă limpede că, în anii imediat următori războiului, așa cum constată majoritatea comentatorilor, dodecafonismul era socotit „prea criptic", fără șanse de a crea „un sentiment amplu, cuprinzînd sensibilitățile unor largi categorii de oameni" [5]. Dar, dacă termenul „expresionism" poate fi pus în vreo relație specifică cu muzica, el se aplică mai curînd la drama muzicală. Unul dintre exemplele cele mai expresive e opera *Castelul cavalerului Barbă-Albastră* a lui Bartók, pe un libret al lui Béla Balász, a cărei premieră a avut loc la Budapesta și la Frankfurt în mai 1922 ; „combinarea dinamismului elementelor cu influențele melosului folcloric și cu modificările armoniilor ar putea fi pusă într-o oarecare relație de analogie cu pictura expresionistă" [6].

[1] Părere reluată de curînd de Henry A. Lea care afirmă : „Sînt, fără îndoială, mai mulți cei care-l pot citi pe Joyce decît aceia care-l ascultă și-l înțeleg pe Schönberg" („Expressionist Literature and Music"), în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 141).

[2] *Op. cit.*, p. 151.

[3] *Neue Musik*, Berlin, 1919.

[4] „Das Problem des Expressionismus : III. Expressionismus und Musik", în *Der schwäbische Bund*, februarie 1920, pp. 497—506.

[5] Luigi Rognoni : *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, 1954, p. 37.

[6] John Willett, *op. cit.*, p. 151.

Odată cu dezvoltarea metodelor expresioniste în teatrul german, regizorii de operă au părut înclinați să le aplice la reprezentarea unor lucrări contemporane. Dar nici un compozitor important al perioadei antebelice nu e menționat ca autor al unei partituri inspirate de un libret expresionist. Cel dintîi muzician care s-a apropiat de drama expresionistă a fost Paul Hindemith ; el a compus o operă, *Asasinul, speranța femeilor* (premiera, la 4 iunie 1921, la Stuttgart), după piesa lui Kokoschka, și *Sancta Susanna,* după Stramm. *Wozzeck* al lui Alban Berg, scrisă pe un text care pornea de la *Woyzeck* al lui Georg Büchner (el însuși recunoscut de unii expresioniști drept un îndepărtat predecesor), n-a fost reprezentată decît în 1925 (la *Opera de Stat* din Berlin).

Cît despre operele lui Kurt Weill, *Protagonistul* (1926) și *Țarul se lasă fotografiat* (1928) — după două scenete ale lui Kaiser —, acestea aparțin evident unei perioade diferite, anunțînd deopotrivă în text și în muzică, ideile „Noii Obiectivități". Iar *Lulu* a lui Berg, deși incomparabil mai aproape de tradiția expresionistă, a fost montată în 1935, după moartea compozitorului, cînd muzica europeană nu mai era receptivă la expresionism.

Epoca de avînt a regiei expresioniste e inaugurată în 1919, la Berlin. Exegeții fenomenului [1] vorbesc despre „trei pietre de hotar în evoluția teatrului berlinez" : primele spectacole cu *Richard al III-lea* de Shakespeare, montate de Leopold Jessner la *Staatstheater,* inaugurarea sălii de spectacol cu cinci mii de locuri, *Grosses Schauspielhaus* [2], unde activa Reinhardt, și premiera piesei lui Toller, *Transformarea,* la teatrul *Die Tribüne.* Succesul lui Jessner a determinat crearea unui nou stil regizoral, bazat pe introducerea unor decoruri monumentale, cu ample desfășurări de trepte, derivînd evident din viziunea lui Adolphe Appia și a lui Gordon Craig, cu proiectoare menite să dea valoare volumelor sculpturale. Reinhardt era preocupat de problemele puse de „spectacolele desfășurate în fața mulțimilor", probleme asupra rezolvării cărora medita mai de mult, de pe vremea cînd organizase reprezentații în aer liber și spectacole de circ *(Das Grosse Schauspielhaus* era amenajată în fostul local al Circului Schumann) ; intenția lui de „democratizare" a teatrului se reflecta și în repertoriul stagiunilor 1919/20, 1920/21, 1921/22, cînd s-au pus în scenă nu numai *Hamlet* și *Orestia,* ci și piese cu un clar conținut revoluționar : *Danton* a lui Romain Rolland, *Antigona* lui Hasenclever (premiera, în aprilie 1920) și drama lui Toller, *Sfărîmătorii*

[1] De exemplu H. F. Garten, *Modern German Drama,* Londra, 1959.

[2] Proiectată de Hans Polczig, considerat a fi unul dintre cei mai reprezentativi arhitecți expresioniști.

de mașini (iunie 1922). Importanța spectacolelor cu *Transformarea* poate fi urmărită pe diverse planuri : mai întîi, ele au stabilit renumele unor personalități teatrale, al celor doi fondatori ai lui *Die Tribüne*, regizorul Karlheinz Martin (care va lucra mai tîrziu la *Grosses Schauspielhaus*) și actorul Fritz Kortner (după cîțiva ani, acesta va da strălucire spectacolelor de la *Teatrul de Stat* berlinez), al scenografului Robert Neppach, autor al unor decoruri de mare efect vizual, dar realizate cu mijloace foarte puțin costisitoare : odată cu premiera *Transformării* se afirmă o nouă generație expresionistă în dramaturgia și în arta spectacolului german.

Pînă în 1923, cînd o violentă criză a lovit teatrul berlinez, s-a putut vorbi despre o „epocă de aur" a dramei și a spectacolului expresionist în întreaga Germanie. Reprezentațiile se desfășurau „în fața unui public care participa, nu numai cu interes, dar chiar și cu un fel de entuziasm, simțindu-se implicat în cele ce se petreceau pe scenă" [1] ; un grup de critici tineri s-a afirmat acum și argumentele folosite de ei pentru susținerea ideilor expresionismului vor fi reluate adesea în anii următori. „Porțile teatrelor se deschiseseră dramelor expresioniste și e aproape incredibilă încrederea regizorilor din anii 1919—23 în valorile artistice și civice ale noii dramaturgii, după ce — atîta vreme — tinerii scriitori nu ajunseseră pe scena sălilor de spectacol, ci se mulțumiseră să apară în cluburi și în mici teatre experimentale" [2]. Numele unor actori — Fritz Kortner, Ernst Deutsch, Heinrich George, Werner Krauss, Agnes Straub, Gerda Müller — erau identificate acum cu teatrul expresionist.

Rezultatul acestui proces a fost că dramaturgii expresioniști din deceniul precedent au devenit acum personalități cunoscute ale culturii germane. (Excepție a făcut Reinhold Goering care, după căderea dramei sale, *Cel dintîi* — în 1918 —, a renunțat, vreme de zece ani, să mai scrie). Gustav Hartung a pus în scenă, la Frankfurt, în iunie 1920, piesa lui Fritz von Unruh, *Loc* — continuare a dramei *Un neam*, montată în 1918, tot la Frankfurt ; noua creație a lui Unruh era un lung text ce proiecta un erou de tip parsifalian, cu monologuri în vers alb, greu de urmărit dar „care avea un efect nebănuit de puternic asupra audienței : timp de cîteva ore, publicul urmărea cu încordare acțiunea lipsită de relief dramatic, limitată la mijloacele narațiunii medievale, însă cu extraordinară plasticitate a verbului poetic" [3].

[1] Lothar Schreyer, *Expressionistisches Theater : Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg, 1948, p. 197.
[2] Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus : Kommentar zu einer Epoche*, München, 1970, p. 162.
[3] Lothar Schreyer, *op. cit.*, p. 209.

Alte premiere ale stagiunii 1919/20 au fost *Oameni* și *De partea cealaltă* ale lui Hasenclever, introducînd (mai ales cea dintîi) mijloace cinematice, dar al căror text era îndeajuns de emfatic, *Regele* lui Hanns Johst, dramă construită pe o temă caracteristică expresionismului, sinistra înfățișare a autocrației (în cazul de față, a autocrației politice, în *Gaz* a lui Kaiser, a celei industriale). Tot atunci a văzut lumina rampei și declamatoriul, confuzul text al lui Paul Kornfeld *Paradis și Infern*.

Dintre toți dramaturgii expresioniști, cel mai productiv rămăsese Georg Kaiser. Piesele lui abordau soluții stilistice diverse, de la *Europa* (scrisă, e drept, cu cinci ani mai înainte), montată de Martin la *Grosses Schauspielhaus* în noiembrie 1920, operă total neexpresionistă, spumoasă pastișă clasicistă, pînă la *Gaz II*, reprezentată tot în toamna lui 1920, la Brno, sumbră utopie al cărei erou e ucis de bomba cu gaze toxice, inventată de un „superinginer" înzestrat cu o funestă fantezie. Ceva mai devreme, în decembrie 1919, o altă dramă de-a sa, *Spre Infern, via Pămînt*, fusese pusă în scenă de Arthur Hellmer la teatrul din Frankfurt și, aproape imediat, fusese preluată și de teatrul *Lessing* din Berlin, unde Cesar Klein desenase decorurile ; piesa e mai direct legată de mijloacele expresioniste, combinînd neliniștea și disperarea dramei de construcție de tip medieval (cu multe „opriri" ale convoiului de interpreți) și echilibrul, simetria arhitecturii dramatice, proprii teatrului lui Kaiser. Dialogul e aici, probabil, mai stilizat decît oriunde în textele dramatice ale scriitorului și atinge uneori concizia și ermetismul prozei lui Joyce. Personajul principal (din nou un nume generic, „Trecătorul") adună bani pentru a-și salva un prieten de la sinucidere. Pe măsură ce acțiunea înaintează, devine conducătorul unui grup pestriț (alcătuit tot din personaje fără identitate precisă : ele se cheamă : „Deținut", „Gardian", „Avocat", „Hotelier", „Fată", ba chiar „Ins"), indivizi pe care i-a cunoscut în diversele sale „opriri", pe drumul străbătut în încercarea de „a clădi o nouă lume", o lume a dreptății și a compasiunii față de cei nenorociți.

Dintre toți reprezentanții tinerei generații de dramaturgi, cel care s-a impus în chipul cel mai autoritar a fost Ernst Toller, vicepreședintele Sovietului central al muncitorilor în timpul Republicii Bavareze. Piesa lui, *Transformarea* (subintitulată „Lupta unui om"), „conține sentimente atît de autentice, o experiență personală atît de semnificativă în descrierea celor șase «opriri», încît aducea o respirație largă de aer curat" [1]. Drama era construită în spiritul celui mai consecvent expresionism, de la tensiunea versurilor ce slujeau de prefață textului dramatic, de la eludarea oricăror trăsături individuale ale perso-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 156.

najelor și de la omagiul adus lui Strindberg, pînă la importanța acordată *eului* și la imagistica viziunilor utopice :

Nun öffnet sich, aus Weltenschoss geboren
Das hochgewölbte Tor der Menschheitskathedrale.
Die Jugend aller Völker schreitet flammend
Zum nachtgeahnten Schrein aus leuchtendem Kristall [1].

Finalul corespunde acelorași date ale viziunii expresioniste (dar ale unui expresionism „activist" — așa cum îl interpreta Toller) : poporul ia cu asalt „falsele fortărețe", strigînd : „Revoluție ! Revoluție !".

Toller a mai compus, tot în acea vreme, o dramă care în intenția lui trebuia să clarifice idealurile estetice și sociale ale expresionismului activist : *Mase-Om*, o dramă în versuri, cu interludii ce evocă vise ciudate ce întretaie acțiunea. Dar Toller nu izbutește decît să creeze o totală stare de confuzie, de vreme ce opoziția tragică a piesei se întemeiază pe conflictul între Femeia (întrupînd Revoluția) și „Cel-fără-de-nume" (reprezentînd Mulțimea). Surprinzător pentru un luptător revoluționar care, numai cu puține luni în urmă comandase detașamentele de soldați roșii în luptă cu armatele reacțiunii, el conservă ideea retrogradă a „mulțimii" ce nu poate înțelege ideile Revoluției. Cu toate acestea, piesa n-a putut fi reprezentată decît de două ori la Nürnberg (în noiembrie 1920), pentru că poliția orașului a socotit-o prea revoluționară și a condiționat acordarea aprobării spectacolului de limitarea numărului reprezentațiilor și al invitațiilor difuzate. Abia în septembrie 1921, la *Volksbühne* din Berlin, publicul a avut acces la reprezentațiile piesei.

Sfărîmătorii de mașini, prezentată în 1922, nu are aproape nimic comun cu viziunea expresionistă : ea e o dramă istorică ai cărei eroi pot fi identificați cu persoane reale, consemnate de documente ale începutului de secol al XIX-lea, cînd s-au petrecut faptele evocate de Toller. O operă ciudată în contextul creației tînărului dramaturg e *Hinkemann* (reprezentată la Leipzig în septembrie 1923), povestea — nu lipsită de accente sentimentale — unui invalid de război întors acasă, confruntat cu o realitate crîncenă. Toller a fost eliberat din închisoare în 1924, ceea ce înseamnă că majoritatea pieselor amintite aici au fost reprezentate în timp ce autorul lor se afla în detențiune politică, împrejurare care a contribuit, firește, la popularitatea scriitorului.

Alți scriitori au manifestat un interes trecător pentru modalitățile expresioniste ; printre aceștia, Werfel care — între 1920 și

[1] „Acum se deschide, născută în pîntecele lumii, / poarta cu bolți înalte a catedralei Umanității, / Tinerii tuturor popoarelor pășesc înflăcărați / Spre strălucitorul altar de cristal pe care l-am simțit în noapte".

1922 — a publicat o „trilogie magică", *Omul aparent* (variaţie pe tema faustiană), după cum se pare fără consecinţe notabile în viaţa teatrală a timpului. Iar în ceea ce priveşte pe Arnold Bronnen, autor al unei drame — *Paricid* — ce dezvolta un subiect tipic expresionist, el e caracterizat de comentatori ca „reprezentant al reacţiei împotriva mişcării, mai degrabă decît aderent la ideile ei" [1].

O personalitate importantă a dramaturgiei din anii imediat următori războiului a fost Ernst Barlach. Piesele lui au fost reprezentate în 1919, la Hamburg (*Vărul cel sărac,* în martie) şi la Leipzig (*Ziua moartă,* în noiembrie) ; cea dintîi dintre dramele sale jucată pe o scenă berlineză a fost *Adevăraţii Sedemunds,* montată de Leopold Jessner în aprilie 1921. După premieră, însă, Barlach nota, dezamăgit de viziunea regizorală : „Am văzut o piesă aparţinîndu-i lui Herr Jessner, nu mie... În tempo de film şi cu un tip de expresivitate departe de nota în care o gîndisem... Strigăt în monumentalitate" [2].

Abia după doi ani numele acestui fondator al unei noi tradiţii în sculptura germană avea să se impună şi în dramaturgie : Jürgen Fehling pune în scenă *Vărul cel sărac* la *Staatstheater* din Berlin. Succesul e categoric. La mai bine de patru decenii de la premiera berlineză, un istoric literar comenta, răsfoind cronicile din 1923 : „E surprinzător că marile calităţi de dramaturg ale lui Barlach n-au fost remarcate de la început. Pentru că *Ziua moartă,* la care el începuse să lucreze în 1908, e o piesă remarcabilă, în primul rînd prin absoluta consecvenţă a descrierii lumii aceleia extraordinare, izolate în atmosfera scoasă în afara timpului, o lume populată de personaje foarte precis individualizate. *Vărul cel sărac,* care i-a urmat, e o succesiune de incidente bizare, ambigue, mai mult sau mai puţin tragice, uneori uimitor de comice, o serbare populară pe malurile Elbei. O operă cu desăvîrşire originală, compusă cu deplină stăpînire a mijloacelor şi cu multe nuanţe şi accente întru totul originale" [3].

Înaintea artelor vizuale şi chiar a liricii, teatrul a fost acela care a atras atenţia criticii de dincolo de hotarele Germaniei asupra expresionismului. Şi unul dintre elementele cele mai importante ale viziunii originale a teatrului expresionist, aşa cum au receptat-o comentatorii străini, a fost decorul. Adesea, el sugera influenţa picturii lui Delaunay din perioada în care artistul reconstruia, într-o proiecţie strict geometrică, arhitectura bisericii Saint-Séverin, cu turla ei zveltă şi impunătoare.

Încă şi mai decisivă în stabilirea unui prestigiu internaţional al expresionismului a fost creaţia cinematografică. „Dacă se pune între-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 158.
[2] Cf. Annalisa Viviani, *op. cit.*, p. 173.
[3] Harry T. Moore, *op. cit.*, p. 92.

barea, «În ce măsură a fost influențată evoluția cinematografului de mișcarea expresionistă ?» — precizează autorul unei excelente exegeze, publicată nu de mult —, răspunsul e clar : fără expresionismul literar, plastic ori dramatic, nu ar fi existat filmul expresionist" [1]. Dar e tot atît de adevărat că, dacă n-ar fi fost filmul, pătrunderea artelor vizuale și a teatrului ar fi fost mai lentă în conștiința europeană.

O cunoscută exegetă a cinematografului expresionist socotea necesară introducerea cîtorva precizări în discuțiile privind acest subiect : „Cuvîntul «expresionism» e aplicat adesea fără discriminare la orice film german al perioadei «clasice». Trebuie, totuși, să se accentueze că unele efecte de clarobscur considerate a fi expresioniste erau de fapt folosite înaintea lui *Caligari*. De cînd Siegfried Kracauer a discutat punerea expresionistă în scenă a piesei lui Reinhard Sorge, *Cerșetorul* (regia din 1917 a lui Reinhardt), majoritatea cinefililor au părut înclinați să creadă că Reinhardt a fost un regizor expresionist... De fapt, Reinhardt a folosit savanta magie a clarobscurului, adică a luminii modelate încet de umbre, într-o manieră autentic impresionistă. Astfel încît multe efecte de lumină din filmele germane mai vechi nu sînt în mod necesar semne ale tehnicii expresioniste" [2]. Ceea ce întărește, încă o dată, justețea punctului de vedere al lui Petre Rado, care consacră capitole separate analizei filmelor de pînă la *Cabinetul doctorului Caligari* și perioadei inaugurate de această mult discutată peliculă, opera regizorului Robert Wiene.

Scenariul filmului a fost scris în 1918—19 de Carl Mayer, secretarul literar al lui *Residenz-Theater* din Berlin, și de gazetarul praghez Hans Janowitz, colaborator al mai multor publicații expresioniste. Locul acțiunii e un orășel oarecare, Holstenwall, în bîlciul căruia un magician, Caligari, prezintă o biată făptură, un medium, Cesare, trezit din letargie de puterea hipnotică a stăpînului său. Cesare este cel care făptuiește, în stare de transă, crimele plănuite de magician. Un student, al cărui prieten fusese astfel asasinat, îl urmărește pe ucigaș, ajunge în grădina unui spital și, crezînd că recunoaște în persoana medicului-șef pe lugubrul Caligari, e îmbrăcat în cămașă de forță. Finalul lămurește că întreaga poveste nu fusese decît rodul imaginației delirante a studentului și fantastica întîmplare capătă, în felul acesta, o motivație logică.

„Ceea ce a apărut drept elementul cel mai original în film — scenografia halucinantă, realizată din pînze pictate" [3] — a fost opera

[1] Petre Rado, *op. cit.*, p. 95.
[2] Lotte H. Eisner, *A Contribution to the Definition of the Expressionist Film*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 161—2.
[3] Petre Rado, *op. cit.*, p. 139.

cîtorva pictori aproape necunoscuţi, Hermann Warm, Walter Röhrig şi Walter Reimann — aderenţi la grupul de la *Der Sturm*. Filmul lui Wiene fusese precedat de cel puţin alte două : *Studentul din Praga* (1913), realizat de Stellan Rye, şi *Golem* (1914), pe un scenariu de Paul Wegener (care interpreta şi rolul principal în ambele filme) şi de Henrik Galeen, filme ce anticipau atmosfera de coşmar a peliculei lui Wiene.

Una dintre controversele ce nu au fost încă rezolvate în legătură cu *Caligari* este aceea privind decorurile. Să fie sugestia lui Kubin — căruia i s-a propus să lucreze cu Wiene, dar a fost obligat să refuze ? A lui Reimann — partizan al stilului simplificărilor angulare, atît de caracteristice în decorul filmului ? A lui Janowitz — care, mai tîrziu, îşi va aminti că specificase în scenariu necesitatea „realizării unor decoruri în stilul picturii lui Kubin" ? A lui Fritz Lang — tînărul regizor care trebuia să decline propunerea de a realiza filmul, fiind absorbit de crearea unei alte pelicule, dar — aşa cum afirmă Wiene — şi-a impus, totuşi, punctul de vedere ? În orice caz, Wiene va rămîne puternic influenţat de soluţiile plastice ale decorului din acest film şi — aşa cum o demonstrează unele opere de mai tîrziu : *Genuine* (1920), *Raskolnikov* (1923) —, va apela din nou la simplificările abrupte ce amintesc, de fapt, nu numai de viziunea lui Kubin, ci şi de aceea a lui Feininger sau Heckel.

Stilul angular în care fuseseră rezolvate decorurile domina nu numai plastica filmului : întregul joc al actorilor (cel puţin al lui Conrad Veidt şi Werner Krauss) era marcat de această tendinţă ce caracterizează „cel dintîi film expresionist" [1]. Explicaţia propusă de un reputat istoric al cinematografului german, Siegfried Kracauer, e întru totul plauzibilă : „*Cabinetul doctorului Caligari* încifrează în simbolica sa extravagantă o stare a Germaniei de după război, în care conflictul autoritate-libertate şi nemăsurata sete de putere (personificată de Caligari) generaseră anarhie şi haos" [2].

Premierei lui *Caligari* (februarie 1920) i-au urmat alte opere cinematografice, în care semnele influenţei expresioniste sînt mai mult sau mai puţin evidente. Karlheinz Martin realizează *Din zori pînă-n miezul nopţii* — al cărui scenariu îl semna, împreună cu Herbert Juttke ; decorurile îi aparţineau lui Robert Neppach şi în rolul principal juca Ernst Deutsch. Deşi filmul nu recurgea la dialog, „era chiar şi mai înfricoşător decît piesa originală a lui Kaiser" [3] Cel de-al doilea scenariu al lui Carl Mayer, *Genuine*, a fost turnat de Wiene

[1] Lotte H. Eisner, *op. cit.*, p. 163.
[2] Vezi Petre Rado, *op. cit.*, pp. 142—3.
[3] John Willett, *op. cit.*, p. 160.

tot în 1920 ; decorurile erau proiectate de Cesar Klein, „dar filmul nu poate fi definit ca expresionist“ [1]. În 1922, Leopold Jessner realizează *Duhul pămîntului* (scenariu, tot Mayer, după piesa lui Wedekind) ; în distribuţie, cîţiva dintre cei mai de seamă actori ai epocii : Asta Nielsen, Alexander Granach, Rudolf Forster.

De prin 1923, în *Dr. Mabuse jucătorul* al lui Fritz Lang, expresionismul începuse să adopte formule cinematografice foarte puţin conforme cu recenta lui tradiţie. În primul rînd, pamfletul social se nutreşte dintr-o realitate contemporană, respingînd simbolul şi parabola ; locul acţiunii (deşi nu e precizat în scenariul semnat de Thea von Harbou şi de Fritz Lang) e, neîndoielnic, Germania deceniului al treilea, „filmul fiind, în substanţa sa, un studiu fenomenologic al unei lumi aflate în plină degringoladă postbelică, al unui univers viciat de violenţă, crimă şi depravare“ [2].

Şi, în 1931, cînd studiourile MGM toarnă *Oameni în spatele gratiilor*, cu toate că scenariul aparţine unor reprezentanţi de seamă ai teatrului expresionist, lui Toller şi Hasenclever, filmul nu mai poartă amprenta expresionismului, atît de distinctă cu un deceniu mai înainte, la Wiene, Karlheinz Martin, Murnau (autor al acelui halucinant *Nosferatu*, numit de Georges Sadoul „capodoperă a expresionismului“, în timp ce autorul lui a fost comparat cu Grünewald, Kafka şi Novalis). O singură operă importantă va mai aduce, după aceea, pe ecrane mărturia forţei de expresie a unei estetici cinematografice specifice : *Testamentul doctorului Mabuse* al lui Lang, în 1933.

Dar atunci, nu numai în cinematograf, expresionismul nu mai era decît o amintire întrupată în creaţii pe care generaţia tînără nu le privea cu entuziasmul predecesorilor.

O personalitate interesantă a filmului din epoca de aur a expresionismului a fost ieşeanul Lupu Pick, „primul cineast care a ştiut să transpună într-un limbaj cinematografic adecvat scriitura nouă a scenariilor lui Carl Mayer“ [3]. Fusese acrobat într-un circ ambulant din Moldova ; după 1905, cînd se stabilise în Germania, studiase medicina, se angajase ca mărunt funcţionar şi, după un obişnuit stagiu de figurant, devenise — în sfîrşit ! — actor la *Deutsches Theater*, unde lucrase sub îndrumarea lui Reinhardt, fapt hotărîtor pentru configurarea viziunii lui regizorale. Lupu Pick e considerat unul dintre cei mai înzestraţi creatori ai genului numit *Kammerspiel* — dramă a existenţei banale, cenuşii, sufocante, a personajelor ce nutresc zadarnice aspiraţii la frumuseţe şi se prăbuşesc, retezate de un destin

[1] *Ibid.*
[2] Petre Rado, *op. cit.*, p. 191.
[3] *Ibid.*, p. 171.

căruia nu i se pot împotrivi. Oameni tăinuind o revoltă mută împotriva unei lumi a inechităţii.

Aceasta e tragedia din *Cioburi*, filmul ale cărui personaje : Tatăl, Mama, Fiica (interpretate de Edith Posca, Hermine Strassmann-Witt, Paul Otto şi Werner Krauss) trăiesc tragedia desfăşurată într-un asemenea spaţiu îngust — aici, reprezentat simbolic, cu forţa unei parabole kafkiene, de un canton de cale ferată, izolat, departe de orice semne ale civilizaţiei. Conflictul principal e cel dintre umilul cantonier şi arogantul inspector care o seduce pe fată (personajele nu poartă nume, Pick mărturisind astfel adeziunea la un procedeu de bază al expresionismului). Mama fetei află şi, alungată de durere în pădurea răscolită de viscol, moare ; cantonierul îi descoperă cadavrul, intuieşte cele întîmplate şi-l ucide pe răufăcător, plecînd apoi să se predea. Poate că, în ciocnirea aceasta dintre omul simplu şi emisarul civilizaţiei citadine, regizorul păstrase şi unele amintiri ale viziunii semănătoriste.

Noaptea Sfîntului Silvestru e un alt film antologic al lui Pick (realizat în 1923, tot după un scenariu de Carl Mayer) ; acţiunea e şi mai simplă : un tînăr se sinucide în noaptea Anului Nou, exasperat de certurile dintre soţie şi mamă. Spaţiul e astfel divizat de regizor, încît folosind strada (cu luminile ei violente, cu traficul obositor, cu grupurile de oameni alergînd ahtiate de veselie) ca ax director, compune acţiunea din fragmente contrapunctice ale unor încăperi sordide şi ale unor somptuoase saloane de restaurant. Alternanţa episoadelor e subliniată de un regim al luminii, tipic expresionist, care modelează volumele şi dă o prezenţă fascinantă obiectelor. „Arta lui Lupu Pick, evident datoare ideologiei expresioniste, ar putea fi mai degrabă ataşată unui realism «magic» sau «simbolic»“ [1].

Poate că, dintre toate teritoriile artelor pe care le-a atins agitata viziune expresionistă, nici unul nu a fost atît de hotărîtor în răspîndirea ideilor mişcării dincolo de graniţele Germaniei, cum a fost cinematograful anilor '20.

[1] Petre Rado, *op. cit.*, p. 181.

Asasinarea expresionismului în Germania

Unii istorici ai expresionismului german cred că, încă de pe la începutul deceniului al treilea, se pot desluşi semnele amurgului mişcării [1]. E adevărat, dovezi ale unei reale dezamăgiri există în opera şi în declaraţiile de principii ale unor participanţi la manifestările de pînă atunci ale curentului. Cît despre atacurile venite din afara expresionismului, acestea reflectă, desigur, opoziţia conservatoare sau, în orice caz, atitudinea firească a partizanilor unor alte orientări estetice ale vremii, polemici întru totul obişnuite într-o atmosferă atît de încordată cum era aceea în care se rosteau artele epocii.

Orice listă bibliografică alcătuită cu grija de a nu pierde din vedere lucrări semnificative consemnează redactarea, încă înainte de perioada propusă de unele studii relativ recente ca dată de încheiere a istoriei expresionismului literar (1923—25) [2], a unor eseuri care vorbesc cu insistenţă despre „sfîrşitul" sau „moartea" curentului. Aleg cîteva titluri din amplele bibliografii publicate de Fritz Martini [3] şi de Ulrich Weisstein [4], titluri ale unor articole sau cărţi ce vesteau, în anii imediat de după război, eşecul curentului. În 1920, Max Picard îşi retipărea cărţulia apărută în primă ediţie în 1916 şi care se inti-

[1] De exemplu, Paul Raabe, „Der Expressionismus als historisches Phänomen", în *Deutschunterricht*, XVII (1965), no. 5, pp. 5—20 ; Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *op. cit.*, pp. 156—61.

[2] Printre ele, Stefan H. Schultz, „German Expressionism, 1905—1925", în *Chicago Review*, XIII (1959), no. 1, pp. 8—24 ; Paolo Chiarini, „Per una periodizzazione storica e stilistica dell' espressionismo...", în *Annale del corso di lingue e letterature straniere presso l'Università di Bari*, IV (1960), pp. 225—65 ; Hans Mayer, „Rückblick auf den Expressionismus", în *Neue Deutsche Hefte*, XIII (1966), no. 4, pp. 32—51. Iar Eva Kolinsky *(op. cit.)* îşi limitează chiar din titlu cîmpul cercetării la perioada cuprinsă între data izbucnirii războiului şi cea a proclamării Republicii de la Weimar, în 1920.

[3] În *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ed. Kohlschmidt/Moor, I (1958), pp. 420—32.

[4] În *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 329—49.

tula, fără echivoc, *Sfîrşitul expresionismului*[1] ; sub acelaşi titlu apărea şi articolul lui Rudolf Kayser[2]. G. B. Hartlaub, director al muzeului din Mannheim anunţa şi el, tot în 1920, „falimentul expresionismului"[3], iar Ivan Goll publica articolul „Expresionismul e pe moarte", în 1921, în revista *Zenit* din Belgrad[4]. Karl Kraus socotea că mişcarea nu mai reprezintă decît „o asociaţie a admiraţiei reciproce practicate între membrii ei", şi o ataca pentru că „vulgariza limba, introducînd deformări sintactice numeroase şi vocative obosite"[5] ; în 1921 s-a despărţit de editorul său, Wolff, învinuindu-l că e „aservit lui Werfel, Ehrenstein" şi altor scriitori pe care acum îi dezaproba. Adevărul e că şi pe Wolff începuse să-l intereseze mult mai puţin literatura avangardei germane ; în 1921 îi declara lui Werfel că nu poate vedea nici un autor din tînăra generaţie comparabil cu cei ai Franţei contemporane : „Literatura germană de azi — spunea el — a atins stadiul unei indescriptibile sterilităţi"[6].

Aproape concomitent, în celelalte arte s-a produs o îndepărtare similară de ideile expresionismului. În pictură, Kokoschka se îndreaptă, în preajma lui 1924, spre o tehnică în care încorpora diviziunea impresionistă a tuşei şi suprafeţele plate, strălucitoare ale stilului său anterior întîlnirii cu arta grupului de la Dresda ; se gîndea să părăsească Germania, să renunţe „la orice veleitate de şef de şcoală, să uite de avangardă şi să se dedice unei picturi de factură impresionistă"[7]. Artiştii fostei *Punţi* se despărţeau pe rînd de interpretările angulare ale liniei : Heckel va adopta un stil calm, de inspiraţie academistă, iar Kirchner se va apropia treptat de voluptoasele linii ale picturii lui Picasso din perioada neoclasicistă. Kandinsky, care lucra pe atunci la Bauhaus, crea o pictură mai puţin explozivă, mai evident bazată pe efectele riguroase ale geometriei, mărturisind adeziunea la constructivism şi la ideile lui Malevitch.

La rîndul lor, constructiviştii se declarau nemulţumiţi de cadrul pe care li-l ofereau galeriile, muzeele şi revistele germane de artă ; unul dintre ei, Eliazar Lissitzky, definea în 1921 mişcarea de la *Sturm* ca pe „un uriaş transatlantic care a devenit un vaporaş înnegrit de

1 *Das Ende des Expressionismus*, Zürich, 1916, 1920, 76 pp.

2 „Das Ende des Expressionismus", în *Der Neue Merkur*, IV (1920), pp. 248—58.

3 Vezi John Willett, *op. cit.*, 185.

4 *Ibid.*

5 Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart, 1964, p. 163.

6 Cf. Herbert G. Goepfert, „Der Expressionistische Verlag : Versuch einer Übersicht", în *Brandenburger Vorträge*, 1962, p. 57.

7 Hans Maria Wingler, *Kokoschka*, New York, 1957, p. 29.

funingine"[1]. Walden însuși părea că vrea să găsească o perspectivă mai largă formelor de manifestare ale artei : de prin 1923 el s-a dedicat activității politice, convins că astfel cultura își poate atinge mai direct scopul de a se adresa unui public mai larg, însuflețindu-l în dorința lui de a atinge un ideal uman plin de noblețe. În 1924 a devenit președinte al Asociației „Prietenii Uniunii Sovietice", marcînd în felul acesta orientarea tot mai ferm militantă a ideilor lui ; în 1929 închidea pentru totdeauna galeria *Sturm,* convins că „arta are nevoie de un limbaj mai clar, de un cîmp de acțiune mai larg decît cel pe care-l poate oferi o sală de expoziție"[2].

La fel de simptomatică e evoluția arhitectului Bruno Taut : după o scurtă perioadă (1921—23) în care a fost arhitect-șef al orașului Magdeburg, a început să lucreze pentru o asociație patronată de sindicatele socialiste. În această calitate, autorul utopicelor proiecte de monument din 1919—20 a desenat planurile locuințelor pentru muncitorii berlinezi, socotite a fi „cele mai funcționale construcții de la sfîrșitul deceniului al treilea, total lipsite de orice inflexiune utopică"[3].

În jurul lui 1923, „publicul teatrelor a început să-și piardă entuziasmul, iar criticii căutau cu stăruință semnele tendinței care avea să-i urmeze expresionismului"[4]. Trei sînt dramaturgii ce anunțau o schimbare a structurii textului dramatic expresionist (dar nu o totală desprindere de el) : Barlach, Kaiser și mult mai tînărul Bertolt Brecht. Cel dintîi își stabilise un solid prestigiu cu spectacolele pe care le montase Jürgen Fehling cu *Vărul cel sărac,* urmate imediat de *Ziua moartă* la „Volksbühne" — teatru a cărui activitate era dominată acum de personalitatea tînărului regizor Erwin Piscator. Un critic al vremii, Julius Bab, îl numea pe Barlach „adevăratul zeu al răzbunării expresionismului în teatrul german"[5]. Tot la teatrul berlinez, Kaiser obținea un mare succes cu drama *Alături* — specifică alcătuire dramatică în care observația socială, de factură realistă, se exprima într-un dialog stilizat, tipic expresionist.

Brecht fusese desemnat în 1922 (avea 24 de ani) de juriul prestigiosului premiu „Kleist" drept cel mai original autor dramatic al anului ; spectacolele cu drama *Tobe în noapte,* puse de el în scenă la un teatru münchenez, îi convinseseră pe membrii reputatului juriu că se află în prezența unui talent neobișnuit de puternic. „Brecht se

[1] S. Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky,* Londra, 1968, p. 88.
[2] Cf. Nell Walden, Lothar Schreier, *op. cit.,* p. 200.
[3] Dennis Sharp, *Modern Architecture and Expressionism,* Londra, New York, 1967, p. 137.
[4] John Willett, *op. cit.,* p. 188.
[5] Cf. Horst Denkler, *op. cit.,* p. 231.

apropia de expresionism mai curînd prin viziunea regizorală decît prin construcţia textului dramatic ; s-ar putea spune că, încă de la debut, el aborda replica într-un mod care nu avea decît vagi legături cu expresionismul" [1].

În foarte scurtă vreme, mai exact imediat după începutul stagiunii 1923/24, a devenit clar că stilul regizoral se modificase într-o măsură importantă. Erich Engel, la *Deutsches Theater* şi Piscator, la *Volksbühne,* nu mai urmăreau obţinerea puternicelor efecte emoţionale din spectacolele celor mai de seamă regizori expresionişti, Jessner, Karlheinz Martin sau Fehling ; ei rezolvau montarea în sensul unei clarităţi şi a unei precizii a detaliilor (Piscator nu ezita să introducă o tehnologie modernă, capabilă să obţină o mai mare mobilitate a scenei şi o supleţe a mijloacelor de expresie scenică).

Pentru cîţiva istorici ai teatrului expresionist, anul 1925 marchează încheierea unei etape ; argumentul principal îl constituie premiera berlineză a comediei *Via veselă* a lui Carl Zuckmayer (autor, în 1921, al unei drame tipic expresioniste, *Răscruce).* Succesul piesei lui Zuckmayer (doi ani şi jumătate de reprezentaţii la Berlin) demonstra că publicul simţea nevoia unor lucruri mai simple, mai limpezi, lipsite de crisparea spectacolelor din ultimii cîţiva ani. „Miracol al miracolelor ! exclama criticul Bernhard Diebold : Iată şi un autor care nu are de gînd să ne convingă de la bun început că ar fi Messia !" [2]. Şi un alt critic, Alfred Kerr, ricana : „Sic transit gloria expressionismi !" [3].

Nu toată critica vremii părea, însă, convinsă că asistă la amurgul gloriei expresioniste. Articolelor sau cărţilor care susţineau cu deplină convingere că mişcarea aparţinea trecutului sau, mai mult, că formele ei de manifestare au devenit nu numai lipsite de semnificaţie pentru evoluţia culturii germane, ci de-a dreptul nocive, li se împotriveau altele ce voiau să releve meritul literaturii şi al artelor create sub semnul înrîuririi expresioniste [4].

[1] *Ibid.,* p. 199.

[2] Cf. Peter Bauland, *The Hooded Eagle : Modern German Drama on the New York Scene,* Syracuse, 1968, p. 48.

[3] Cf. Horst Denkler, *op. cit.,* p. 211.

[4] Iată numai cîteva titluri publicate în a doua jumătate a deceniului al treilea, titluri extrase din bibliografiile alcătuite de Weisstein, Martini, Viviani (*op. cit.,* pp. 149—84), Bernard S. Myers (*The German Expressionists,* New York, 1963, pp. 325—42) : Fritz Knapp, „Impressionismus und Expressionismus", în *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung,* I (1925), pp. 517—26 ; Franz Roh, *Nach Expressionismus,* Leipzig, 1925 ; Richard Hamann, *Die deutsche Malerei ...,* Leipzig, 1925 ; Kurt Breisig, *Eindruckskunst und Ausdruckskunst... von Millet zu Marc,* Berlin, 1926 ; Rudolf Kurtz, *Expresionismus und Film,* Berlin, 1926 ; F. J. Schneider, *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart,* Stuttgart, 1927 ; Julius Meier-Graefe, *Entwiklungsge-*

O observație se impune : studiile și articolele publicate după 1925 nu sînt mai puțin numeroase decît cele din perioada 1917—25 (și, bineînțeles, decît cele ale anilor de dinaintea războiului). În unele domenii — mai ales, am impresia, în acela al artelor vizuale — tocmai acum văd lumina tiparului rezultatele unor cercetări critice fundamentale, folosite adesea de exegeții celor următoare. Una dintre cele mai solide lucrări monografice dedicate lui Barlach, de exemplu (dintre cele anterioare amplului catalog editat de Academia de Arte a Republicii Democrate Germane la expoziția din decembrie 1951 — februarie 1952) este aceea a lui Reinhold von Walter [1]. Cărțile lui Will Grohmann despre Kandinsky [2] sau Kirchner [3] sînt și astăzi considerate a fi printre cele mai valoroase studii consacrate acestor reprezentanți ai direcțiilor de bază ale expresionismului antebelic. La fel, unele volume sau articole referitoare la Kokoschka [4], Käthe Kollwitz [5], Munch [6], Nolde [7], Rohlfs [8].

Încă mulți ani de-acum înainte, arta expresionistă nu va dispărea din orizontul culturii germane. Ea nu va mai reprezenta, desigur, forma dominantă a expresiei moderne : direcții noi (unele dintre ele descinzînd, evident, din estetica mișcării expresioniste) se vor manifesta acum, conducînd literatura și artele la concluzii foarte diferite de acelea pe care păreau a le anticipa cîndva *Puntea*, *Călărețul Albastru* și celelalte grupări din deceniile trecute. Fervoarea extenuantă, torturile sufletului amenințat de spaime și de moarte, presimțirea cataclismului, constatarea zădărniciei visurilor de frumusețe se vor întrupa și de acum înainte în opere ale artelor germane. Dar războiul, luptele politice, revoluția, ciocnirea sîngeroasă cu armatele junkerilor

sichte der modernen Kunst (vol. III : *Der Kunst unserer Tage*), München, 1927 ; Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart, 1927 ; Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (vol. VI), Leipzig, 1927 ; Will Grohmann, *Introducere* la *Zehn Jahre Novembergruppe*, Berlin, 1928, Kunst Brösel, *Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Früh-Expressionismus*, München, 1928 ; Helmuth Richter, *Die neue Malerei und Wir*, Leipzig, 1930.

[1] *Ernst Barlach : eine Sinführung in sein plastisches und graphisches Werk*, Berlin, 1930.

[2] *Kandinsky*, Paris, 1930.

[3] *Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner*, Dresda, 1925 ; *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, München, 1926.

[4] Paul Westheim, *Das Werk Kokoschkas*, Berlin-Potsdam, 1925 ; Georg Biermann, *Oskar Kokoschka*, Berlin, 1929.

[5] Arthur Bonus, *Das Käthe Kollwitz Werk*, Dresda, 1930.

[6] Gustav Schifler, *Edvard Munch : das graphische Werk*, Berlin, 1928.

[7] Gustav Schifler, *Das graphische Werk Emil Noldes*, Berlin, 1927.

[8] Edwin Redslob, „Christian Rohlfs", în *Velhagen und Klasings Monatshefte*, XL (1925—26), pp. 545—56.

şi ale burgheziei conservatoare vor deplasa centrul de greutate al artei expresioniste spre o polemică violentă şi, negreşit, mai explicită cu tendinţele numite de unul dintre reprezentanţii celei mai tinere generaţii, „scursorile unor vrăjmaşi înrăiţi ai Omului, ai Progresului, ai Libertăţii, ai Adevărului“ [1].

Un fenomen la fel de vrednic a fi luat în seamă este acela al intensificării — tocmai în această perioadă — a raporturilor artei şi literaturii expresioniste germane cu diversele culturi străine. Detectarea acestor influenţe trebuie însă operată cu multă grijă, fiindcă în fiecare ţară ele se aşază pe straturile vechi ale unei tradiţii constituite şi, în măsura în care sînt asimilate, dobîndesc un contur foarte diferit de acela al imaginilor originale, „imagini-matrice“ — cum le spusese cîndva Cézanne [2]. De aceea, *expresionismul* e un termen ce va avea accepţii diverse, multă vreme (şi, aşa cum o dovedesc exegeze recente, lucrurile nu s-au schimbat fundamental nici astăzi) sensurile acordate de comentatori nu vor concorda între ele. De cele mai multe ori, se va putea constata o tentaţie de a lărgi mult sfera cuvîntului, astfel încît ea va cuprinde fenomene şi forme care nu au decît vagi relaţii cu „formele-matrice“ ; sau, destul de frecvent, ele vor reprezenta simple paralelisme, structuri şi inflexiuni asemănătoare, e adevărat, celor ale expresionismului german, dar la care se ajunsese pe alte drumuri şi nu implicau suportul ideologic şi emoţional al curentului, aşa cum se afirmase el în Germania primului sfert de secol.

Reacţia antiexpresionistă începuse să se manifeste încă din anii de apogeu ai mişcării. În 1924, Hartlaub crea un nou termen : *Neue Sachlichkeit* (= Noua Obiectivitate), care intenţiona să definească mişcarea produsă în această perioadă. „Cuvîntul ar trebui să se aplice la noul realism care poartă o tentă socialistă. A fost raportat la sentimentul general de resemnare şi de neîncredere ce a urmat, în Germania, perioadei de exuberante speranţe (reflectată în creaţia expresionistă). Resemnarea şi neîncrederea sînt latura negativă a «Noii Obiectivităţi» ; latura pozitivă se exprimă în entuziasmul pentru realitatea imediată ca rezultat al aspiraţiei de a privi lucrurile cu deplină obiectivitate, pe un temei material, fără a le investi imediat cu implicaţii ideale“ [3].

„Cinismul“ tinerei generaţii înseamnă dramatica dezamăgire a celor care constatau că pacea din 1919 nu era clădită pe baze solide,

[1] George Grosz, *A little Yes and a Big No*, New York, 1946, p. 79.

[2] Scrisoare către Émile Bernard, febr. 1904, în Émile Bernard, „Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites“, în *Mercure de France*, no. 247, 1907, p. 116.

[3] G. F. Hartlaub, în *The Arts*, ian. 1931 ; citat în Fritz Schmalenbach, „The Term «Neue Sachlichkeit»“, în *The Art Bulletin*, sept. 1940, p. 161.

că era de pe acum amenințată de acțiunile militare ale revanșarzilor și de politicianismul guvernelor burgheze. Speranța că „războiul va aduce o regenerare" s-a risipit de îndată ce semnele gravei crize economice s-au însoțit cu cele ale supraviețuirii mentalității războinice a marii burghezii războinice. Cînd Ruhrul a fost ocupat în 1923, s-a dovedit că „speranțele într-o lume mai bună nu aveau destule motive să înflorească" [1]. În 1924, puterea a trecut în mîinile unui guvern de centru, iar la alegerile din primăvara lui 1925, mareșalul Hindenburg a devenit președinte al țării ; Germania celei de-a doua jumătăți a deceniului se îndrepta spre o nouă catastrofă și artiștii Noii Obiectivități presimțeau această evoluție.

În întreaga atmosferă culturală a Europei se distingeau tendințe ce nu mai puteau fi puse direct în legătură cu estetica expresionismului, a cubismului sau a futurismului — curentele ce dominaseră pînă atunci arta continentului. Epoca pe care, în titlul unei culegeri de povestiri din 1922, Scott Fitzgerald o numise a *jazzului,* era trăită cu febrilitate și dincoace de Atlantic. Cultul energiei cuprindea treptat culturile europene ; sociologiile artei și ale literaturii nu vor face abstracție, de pildă, de amploarea dobîndită de manifestările sportive, mai ales de box și de cursele de automobile. Vechile asociații atletice și de scrimă din centrele universitare germane renasc, și zeci de mii de sportivi de toate vîrstele aderă la ele. Cinematograful întreține și el, cel puțin într-una dintre direcțiile lui cele mai populare, această frenetică admirație a energiei, a acțiunii : westernul are nenumărați admiratori. La rîndul său, romanul polițist e acceptat, în preajma lui 1930, ca formă a literaturii beletristice : numărul traducerilor din Conan Doyle face din Sherlock Holmes cel mai faimos erou literar al vremii [2].

Formele culturale ale timpului se înfățișau într-o sinteză complicată care unește romanele de un violent realism ale lui Remarque și pe cele ale lui Ludwig Renn, muzica lui Hindemith, comediile aspre ale lui Brecht, poezia ironică a lui Tucholsky, satira politică a lui Erich Kästner, romanele sociale ale lui Fallada și noua orientare a Bauhausului — rezumată în lozinca lansată în 1923, „Artă și tehnologie — o nouă unitate" — marcînd adeziunea la grupare a constructivistului Moholy-Nagy.

Din punct de vedere strict formal, creațiile acestor artiști exprimau o mare varietate a principiilor constructive fundamentale (diferențele sînt atît de mari, încît, mai tîrziu, unii dintre cei numiți aici

[1] Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 224.

[2] Vezi Harold S. Blessman, *Sociology of the Thriller*, Londra, 1975, pp. 136—41.

vor fi aclamați ca promotori ai înnoirilor artistice, în vreme ce alții vor fi respinși ca reprezentanți ai convenționalismului). Dar toate aceste forme erau generate de aceeași mentalitate, „practică antiutopică a unor oameni preocupați de obținerea unor structuri simple, clare, uneori ostentativ banale ; acuratețea și economia de mijloace, dorința de a implica o colectivitate mai curînd decît individul, aspirația de a crea o operă de analiză socială realistă alcătuiesc trăsăturile acestei direcții culturale“ [1]. În orice caz, în picturile lui Dix, Beckmann, Grosz și Rudolf Schlichter, expuse la Mannheim, se puteau distinge asemenea trăsături ce caracterizau o mișcare opusă aproape în toate privințele impulsurilor care determinaseră apariția expresionismului.

Noua Obiectivitate ilustra adesea o atitudine politică ferm conturată, căreia polarizarea forțelor sociale din Germania în anii anteriori lui 1924 și apoi, din nou, după 1928, i-au conferit un relief deosebit de pregnant. La Becher și la Friedrich Wolf, expresia sobră, voința de a impune o idee generoasă erau consecințele adeziunii lor la programul Partidului Comunist din Germania. În alte cazuri, protestul antiburghez se asocia, în chip straniu, cu revolta împotriva expresionismului : în cadrul „Grupării din Noiembrie“ *(Novembergruppe)* se cristalizează în 1921 o aripă de stînga, incluzîndu-i pe Dix, Grosz și Schlichter, ca și pe dadaiștii Raoul Hausmann și Hannah Höch (pe vremea aceea, Dix și Grosz erau membri și ai unui grup dadaist). Pe la mijlocul deceniului, din *Novembergruppe* se vor desprinde cîteva cercuri ale intelectualilor comuniști : unul, constituit în 1927 în jurul lui Erwin Piscator [2] și, după un an, alte două formațiuni : o „Ligă a scriitorilor proletari revoluționari“ și o „Asociație a artiștilor revoluționari“. La cel dintîi au aderat Renn, Egon Erwin Kisch, Becher ; teoreticianul grupului era Georg Lukács. Printre membrii „Asociației“ se aflau Dix și Grosz care abordau teme din istoria recentă a clasei muncitoare germane ; curînd li s-au alăturat alți tineri artiști a căror viziune era înrîurită de ideologia Partidului Comunist, Otto Nagel (fost membru al unui soviet de soldați, pictor autodidact), Hans Grundig, Max Lingner, Hans Baluschek. La unele expoziții organizate de Asociații expuneau și Käthe Kollwitz și Werner Scholz, pe atunci încă influențat de pictura contrastelor violente de culoare, de linia dureros deformată a lui Nolde.

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 190.

[2] Pentru evoluția ideologică și artistică a lui Piscator, vezi Ulrich Weisstein, „Soziologisches Drama und politisches Theater : Erwin Piscators Beitrag zum Drama der Zwanziger Jahre“, în *Deutsche Dramentheorien* (sub redacția lui R. Grimm), Frankfurt, 1971, pp. 516—47.

O părere aproape unanim acreditată de exegeții mișcării expresioniste este aceea că Noua Obiectivitate a însemnat momentul de încheiere al întregii arte a expresionismului german. E adevărat că majoritatea celor care aderaseră la grupările noii direcții îi defineau personalitatea prin contrast cu formele artei din anii precedenți. Concluzia la care au ajuns cei mai mulți istorici ai culturii din anii '20 pare a fi confirmată de evoluția întregii arte europene care caută, în jurul lui 1922, forme mai clare de expresie, epurate de tensiunea încrîncenată a expresionismului. E epoca în care constructivismul rus și dadaismul german nu se mai manifestă decît în cîteva — rare — opere cu totul periferice. Personalități care influențaseră, direct sau implicit, arta deceniului anterior, scrutau acum posibilitățile expresive ale unui anume tip de neoclasicism : Picasso, Cocteau, Stravinsky... Pictura lui Chagall se învăluia tot mai mult într-o poezie nostalgică, evocînd o atmosferă bucolică a vieții rustice. Grupul *Valori Plastici* din Italia introducea o interpretare semiacademistă a picturii metafizice (și s-a observat asemănarea dintre viziunea lor și aceea a grupului de la München a „realiștilor magici" care s-au constituit în cadrul Noii Obiectivități [1]).

Dar tocmai aceasta este vremea în care expresionismul se difuzează mai amplu în afara granițelor Germaniei ; contestat din ce în ce mai aprig în țara lui de obîrșie, el se asociază cu forme artistice diferite de acelea ce dăduseră pînă atunci trup ideilor mișcării. Artiștii europeni și americani (pentru că fenomenul se va produce pe un teritoriu foarte întins) vor interpreta în chipuri diverse modelul german și-i vor conferi o statură impunătoare, tocmai în vremea amurgului treptat al expresionismului în centrele în care, cu două decenii în urmă, se proclamase ivirea biruitoare a unui spirit înnoitor. Încă și mai relevant, aproape pretutindeni în celelalte țări, Noua Obiectivitate era înțeleasă ca un rezultat explicit al expresionismului german și reacția ei împotriva artei din perioada anterioară ca un proces firesc de instaurare a unor forme noi în același cadru delimitat de ideile estetice și politice ; o polemică între două generații al căror țel comun era afirmarea unui anume tip de raporturi între artă și realitatea umană. Vehemența limbajului era interpretată ca un reflex normal al participării foștilor dadaiști la activitatea grupării. Implicarea politică directă a dadaismului german s-a transmis și Noii Obiectivități, care nu a modificat astfel principiile și inovațiile formale ale expresionismului, cît spiritul aplicării lor la opera de artă. În același timp, însă, e limpede că apariția noii direcții consemna procesul de dizol-

[1] Paolo Chiarini, *L'Espressionismo : storia e struttura*, Florența, 1969, p. 104.

vare a mişcării expresioniste, risipirea grupărilor constituite în ultimele două decenii. „Dar ele îşi puseseră un semn mult prea clar pe întreaga viaţă culturală a ţării pentru a îngădui cuiva să le socotească dispărute pentru totdeauna : ideile lor vor supravieţui nu numai în întreaga structură a artelor (muzee, învăţămînt, repertoriul teatral), ci şi în însăşi substanţa incandescentă a existenţei : nenumăraţi scriitori, actori şi artişti vor purta în creaţia lor amintirile experienţei expresioniste" [1].

„Chiar şi prima mişcare potrivnică, aceea a dadaiştilor, s-a manifestat în cadrul expresionismului ; Ball, Hennings şi Arp fuseseră expresionişti, în vreme ce românul Marcel Iancu îşi însuşise la început unele convenţii expresioniste, iar dadaismul berlinez s-a dezvoltat ca o prelungire a expresionismului utopic constituit la *Neue Jugend* al lui Herzfelde" [2]. Kurt Schwitters, al cărui nume e rostit ca al unui fondator al dadaismului în arta plastică din primele decenii ale secolului [3], a pictat sub evidenta înrîurire a expresionismului, între 1917 şi 1919, cînd a expus la „Sturm" — galeria berlineză a lui Walden. Poemele publicate de el în acea vreme (tot sub oblăduirea lui Walden) dezvăluie familiarizarea cu temele şi cu tehnica expresionismului : biograful său, Werner Schmalenbach, îl numea „un expresionist în straie dadaiste" [4].

O altă evoluţie caracteristică e aceea a lui Ivan Gool, a cărui adeziune declarată la suprarealism cu poeme de felul *Canalului Panama* a fost urmată de publicarea unor farse ireverenţioase, precum *Matusalem, eternul burghez* (compusă în 1922, pusă în scenă de William Dieterle, la Berlin, în 1924), sau a „filmpoemului" *Chapliniada* (apărută în 1920, într-o ediţie ilustrată de Léger). În 1923, Goll se socotea încă „autor de versuri expresioniste" ; şi se pare că avea dreptate, dacă luăm în consideraţie, de pildă, poemul *Noul Orfeu* (publicat în acel an, şi pentru care Kurt Weill, colaboratorul de mai tîrziu al lui Brecht, compusese muzica).

S-a făcut observaţia că „multe poeme ale începuturilor expresionismului, semnate de Van Hoddis, Blass, Lichtenstein, Hermann-Neisse, erau mult mai aproape de cele ale lui Tucholsky şi Kästner din a doua jumătate a deceniului al treilea, de cele ale unor poeţi mai declamatori şi mai simbolişti din perioada apogeului mişcării" [5].

Fundalul expresionist se distinge îndeajuns de clar în operele tinerei generaţii a lui Brecht, Wolf, Zuckmayer, Fallada (deşi, în ca-

[1] Herbert Bittner, *Georg Grosz*, New York, 1960, p. 14.
[2] John Willett, *op. cit.*, p. 192.
[3] Mai ales pentru iniţierea, în 1923, la Hanovra, a mişcării *„Merz"*.
[4] Hans Richter, *Dada — Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, p. 147.
[5] Walter Muschg, *op. cit.*, p. 193.

zul lui Brecht, relieful expresionist a fost estompat treptat în cursul numeroaselor revizuiri ale dramelor lui de tinerețe). Chiar și acțiunea Bauhausului a fost inițiată, așa cum s-a văzut, sub auspicii expresioniste. Pentru Lothar Schreyer, unul dintre cei dintîi membri ai corpului profesoral al școlii de la Dresda, fost (asemenea lui Georg Muche) colaborator al lui Walden, Bauhausul era „o catedrală a expresionismului", clădită „să apere învățătura *Sturm*-ului, învățătura lui Walden"[1]; atitudine ce poate fi înțeleasă în situația în care rolul dominant în școală îl avea Johannes Itten, partizan al unui învățămînt orientat spre crearea unui „om nou" și, în consecință, spre propagarea cultului lui Rudolf Steiner, în versiunea cunoscută sub numele de „mazdaism", a cărei obîrșie era filosofia mistică a elvețianului Zaradusch Hanisch. „Această aberație a fost alungată din școală numai prin eforturile conjugate ale lui Van Doesburg și Moholy-Nagy"[2]. După aceea, teoriile și practica didactică a lui Kandinsky, Klee, Feininger, Oskar Schlemmer au îndreptat școala spre o evoluție mai lucid orientată, avînd drept scop (mai ales după mutarea de la Weimar la Dessau) deprinderea unor abilități practice.

În privința picturii — care a dat numele întregii tendințe cunoscute ca „Nouă Obiectivitate" — ea era reprezentată de „unii dintre cei mai dezamăgiți și de lipsiți de iluzii dintre toți expresioniștii"[3]. Dix debutase ca expresionist (dovadă, desenele sale din timpul războiului), traversase o fază dadaistă și evoluase apoi spre o viziune ferm antiburgheză, exprimată într-o construcție lapidară a liniei, într-o deformare violent polemică a conturului ; odată cu numirea ca profesor la Dresda, în 1927, el a abordat un stil considerat de unii „academic"[4] — de fapt, o expresie mai simplă, mai echilibrată, din care însă tensiunea interioară nu e cîtuși de puțin epurată. Drumul lui Grosz e similar în multe privințe : portretele lui „literare"[5] de la mijlocul deceniului al treilea au fost create concomitent cu desenele de un sarcasm necruțător ce vor ilustra atitudinea lui lucid anticapitalistă și antifilistină. Beckmann admitea că a ajuns la expresionism în anii războiului ; consecințele vor fi evidente mai ales în grafică (un critic german, Paul Ferdinand Schmidt, scria în 1920 despre ciclul *Infernul* că „se înfățișează ca o paralelă înspăimîntător de vie a

[1] Cf. Edith Hoffmann. „«*Der Sturm*», a Document of Expressionism", în *Signature*, 18/1954, p. 39.
[2] John Willett, *op. cit.*, p. 193.
[3] Frank Whitford, *Expressionism*, Londra, 1970, p. 89.
[4] Otto Conzelmann, *Otto Dix*, Hanovra, 1959, p. 101.
[5] John Willett, *op. cit.*, p. 194.

scrierilor lui Fritz von Unruh, Toller şi Becher" [1]) ; va persista şi substratul simbolic al picturilor lui.

Un argument convingător în discuţia referitoare la complexitatea formulei propuse de Noua Obiectivitate e cel constituit de arta lui Karl Hofer ; cel dintîi succes i-a fost adus artistului de expoziţia personală deschisă în 1924 la noua galerie berlineză Flechtheim. Pictura lui era o reprezentativă sinteză a deformării expresioniste (reinterpretată de Hofer în sensul unei accentuări a liniei în subiectele de un sardonic antisentimentalism), a simţului volumului şi a unui colorit mediteranean care-l amintea pe Hans von Marées. Hofer şi Beckmann erau socotiţi de un critic cu prestigiul lui Meier-Graefe drept cei mai valoroşi pictori germani ai perioadei postbelice. Şi amplele retrospective deschise de amîndoi aceşti artişti, în 1928, la Mannheim, păreau să confirme întru totul judecata criticului.

Noua Obiectivitate se profilează, astfel, ca o tendinţă cu mult mai complexă decît o opoziţie antiexpresionistă, formulată cu mijloace lexicale extrase din vocabularul artei secolului al XIX-lea. Mai ales artiştii care îşi proclamau adeziunea la idealurile clasei muncitoare germane acceptau multe efecte stilistice ale expresionismului care li se păreau apte să releve tensiunea interioară a unei atitudini polemice faţă de convenţiile burgheze. „Ne preocupa în primul rînd efectul politic pe care arta noastră îl avea asupra oamenilor simpli, îndeosebi a muncitorilor, exasperaţi de grosolanele minciuni burgheze ; mijloacele cele mai diverse ale picturii clasice şi moderne erau invocate şi subordonate unui singur scop : acela al dezvăluirii sensului absurd al realităţii capitaliste" [2].

Reacţia împotriva formelor artei moderne (inclusiv a Noii Obiectivităţi) s-a declanşat imediat după primul război, în atmosfera sîngeroaselor ciocniri politice. O campanie metodică împotriva „culturii impure din punct de vedere rasial" e purtată ani în şir, începînd din 1920, de aşa-numita „Asociaţie germană", în fruntea căreia se afla o pictoriţă obscură, Bettina Feistel-Rohmeder, consemnată de istoria artei numai pentru înverşunarea opoziţiei sale faţă de formele moderne ale culturii ; „Asociaţia" anticipa, de fapt, atitudinea naziştilor în chestiunile artei. La început, programul Bettinei era îndeajuns de vag, formulat în termeni generali, într-un stil bombastic ; în 1923, la „Asociaţie" a aderat Anton Faistauer, artist respectat în cercurile conservatoare pentru frescele pe care le pictase la Festspielhaus din Salzburg, sala faimoaselor concerte Mozart. Faistauer şi-a marcat participarea la activitatea grupării naţionaliste a Bettinei Feistel

[1] Cf. Erhard Göpel, *Max Beckmann der Zeichner*, München, 1954, p. 65.
[2] Georg Grosz, *A little Yes and a Big No*, p. 36.

printr-un atac rasist, șovin, în care nu erau implicate nici un fel de criterii estetice sau istorice. Ținta diatribei sale era expresionismul, acuzat că „a dezlănțuit revoluția socială" împotriva căreia se ridică „țările ce și-au păstrat un anume nivel al ordinii sociale" [1]. Revoluția era „antigermană", pentru că „toate căpeteniile aparțineau altor nații" [2]. Aserțiune cu totul falsă : nici un participant la activitatea cercurilor expresioniste venit în Germania din vreo altă țară nu a luptat pe baricadele revoluției și ale luptelor civile cu junkerii și cu detașamentele aflate în solda aristocraților. Dealtminteri, Kandinsky, împotriva căruia era îndreptat, în primul rînd, atacul lui Faistauer, nici nu propovăduise idealul revoluției sociale, nici nu se afla în Germania în timpul luptelor de la Berlin, München sau Hamburg. Iar, dintre reprezentanții mai importanți ai mișcării, numai Meidner și Segall (acesta, dealtminteri, nu a avut decît legături efemere cu grupările expresioniste) erau evrei.

Atacul împotriva artiștilor evrei și a „expresiei plămădite pe măsura ideilor proletariatului" [3] va fi reluat în a doua jumătate a deceniului, cînd ofensiva obscurantismului rasist va căpăta amploare, netezind drumul ideologiei național-socialiste. În 1926, de exemplu, prolificul teoretician șovin Hans Günther va publica o carte, *Rasă și stil* (elogiată mai tîrziu de hitleriști), care — printre alte absurdități — susținea că „impresionismul trebuie repudiat pentru că era ne-nordic, tratînd urîțenia ca pe unicul adevăr posibil" [4]. Vinovați pentru răspîndirea acestei „urîțenii ne-nordice" erau tot „ne-germanii". Doi ani mai tîrziu, arhitectul Paul Schultze-Naumburg (numit, peste puțină vreme, director al Școlii superioare de artă de la Weimar, calitate în care se va remarca printr-o singură faptă : distrugerea frescei lui Schlemmer, pictată aici pe timpul Bauhausului) își publică *Artă și rasă,* o nouă tentativă de a demonstra necesitatea înlăturării a tot ceea ce nu aparține „spiritului german". Încrîncenatul teoretician încerca să-și susțină argumentele punînd una lîngă alta planșe anatomice ale unor trupuri de schilozi și reproduceri ale unor opere de artă care introduceau deformări ale liniei ; un capitol consacrat „Bustului nordic" cuprindea un atac vehement împotriva „trăsăturilor străine, exotice care predomină acum în reprezentarea ființelor umane" [5].

[1] Cf. Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship,* New York, 1954, p.26.
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] *Ibid.*
[4] Cf. Richard Samuel, Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 208.
[5] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 195.

În 1929, o „Uniune de luptă pentru cultura germană" a fost întemeiată de Alfred Rosenberg, ideologul oficial al național-socialismului ; argumentele rasiste, asaltul împotriva artei și a literaturii create sub înrîurirea clasei muncitoare căpătau aspectul unei ofensive strict coordonate. Efectele au început să se arate : în acel an, Barlach — căruia i se încredințaseră cîteva comenzi de monumente — a devenit ținta atacurilor naționaliste ale extremei drepte. Nici un mijloc nu li s-a părut nepotrivit partizanilor unei arte „pur germane" : articole amenințătoare în presa nazistă, scrisori anonime, mesaje țintuite în ușa locuinței sculptorului. Curînd, comenzile pentru statuile ce urmau să fie ridicate la Stralsund și Malchin au fost retrase și s-a propus dărîmarea celor de la Kiel și Güstrow (orașul natal al artistului).

Nu se deslușeau aici — cum s-a crezut o vreme — semnele unei „iresponsabilități" sau ale „nebuniei cîtorva". Nici ale unei succesiuni normale a unei tendințe artistice contestate în numele alteia ce se contura acum. Venirea la putere a lui Hitler, îndelung pregătită de burghezia germană, va curma brutal evoluția oricărei forme moderne de artă. Destinul expresionismului reflectă foarte exact rezultatul politicii agresive, anticulturale a unui regim întemeiat pe abuz, pe crimă, pe dreptul celui mai tare.

Faptele nu acceptă nici o răstălmăcire. Chiar a doua zi după incendierea Reichstagului, cînd se dezlănțuie represaliile împotriva elementelor democratice, printre cei dintîi arestați se află și Erich Mühsam (care fusese întemnițat vreme de șase ani după înfrîngerea Republicii Sovietice Bavareze) ; i se smulge barba și în păr i se taie un semn în formă de zvastică. Internat în lagărul de la Oranienburg, e ucis în torturi.

În noaptea de 10 mai, grupuri de studenți în uniforme naziste, conduse de Alfred Bäumler, noul profesor de „pedagogie politică", întovărășite de detașamente SA și SS, aprind un imens rug în Piața Operei din Berlin și ard peste 20 000 de cărți. Apoi străbat străzile orașului, scandînd cuplete necuviincioase și amenințătoare împotriva lui Heinrich Mann, a lui Freud și a lui Friedrich Wilhelm Foerster, pedagogul care visa la întemeierea unui sistem de educație menit să dezvolte valorile morale ale individului și ale colectivității.

În aceleași zile de frenezie a răzbunării, Barlach e alungat din locuința de la Güstrow și e silit să ceară adăpost unor prieteni care-l primesc, știind prea bine că se expun unor teribile primejdii. Noul consiliu municipal de la Magdeburg decide înlăturarea monumentu-

lui închinat de sculptor celor căzuți în război [1]. Expresioniștii sînt înlăturați din posturile oficiale, iar galeriilor și muzeelor li se interzice formal orice achiziție din operele lor, tot așa cum redacțiile nu aveau voie să-i publice. În septembrie s-a decretat înființarea unei *Kultur-Kammer* în cadrul căreia se stabilesc șase „camere“ subordonate Ministerului Propagandei, condus încă de pe atunci de Goebbels ; toți artiștii aveau obligația să activeze în aceste unități controlate direct de hitleriști și nu erau acceptați decît dacă ofereau suficiente garanții că vor sluji „idealul rasial“ proclamat de Hitler și de Rosenberg. La o adunare a organizației naziste din Nürenberg, în toamna lui 1933, dictatorul definea, dealtfel, operele cărora li se accepta calitatea de a reprezenta arta timpului ; ele trebuiau să „releve substanța rasială a poporului german“ [2]. Aventurîndu-se în considerații de ordin estetic, el denunța deformarea nu numai ca pe „o inepție artistică“, dar și ca pe „o deficiență morală“ și cerea epurarea artei de toți cei care se făcuseră vinovați de asemenea abateri de la „spiritul german“ : nu li se îngăduia „să-și schimbe credința artistică“ și se cerea „alungarea lor imediată“ din artă [3].

Astfel, în primul an al guvernării hitleriste, Hofer, Campendonk și Beckmann au fost demiși de la catedre. În aprilie 1933, Dix a fost arestat pe motiv că „printre picturile lui sînt unele care jignesc sentimentele morale ale poporului german, iar altele subminează voința de apărare a poporului“ [4]. Bauhausul fusese atacat de criticii și de politicienii șovini încă din deceniul precedent și trebuise să se mute întîi de la Weimar, în 1924, apoi de la Dessau, în 1932, pentru că administrațiile locale îi refuzaseră orice fel de sprijin material. Funcționa, cu un program mult redus, la Berlin — cînd activitatea i-a fost interzisă, la început provizoriu (în aprilie 1933), după aceea (în august), definitiv.

În februarie, Käthe Kollwitz și Heinrich Mann au demisionat din Academia Prusiei ; la scurtă vreme după aceea, Döblin, Leonhard, Frank, Kaiser, Schickele și Werfel au fost radiați din Academie. La 7 mai, Liebermann — președintele de onoare al prestigioasei instituții — și-a însoțit demisia de o declarație publică împotriva politicii culturale a naziștilor. (Cînd va muri, în 1935, numai doi artiști au cutezat să-i urmeze cortegiul funerar : Kollwitz și Purrmann). După o săptămînă, succesorul lui Liebermann, hitleristul Max von Schil-

[1] Depusă într-o pivniță a Galeriei Naționale, sculptura a fost mai tîrziu recuperată de cîțiva prieteni ai lui Barlach și pusă la adăpost.
[2] Cf. Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 87.
[4] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 200.

lings, a cerut altor membri ai Academiei să demisioneze ; Schmidt-Rottluff și Dix s-au supus, dar Krichner, Nolde și Erich Mendelsohn au refuzat.

Jessner, care se retrăsese în 1930 de la conducerea Teatrului de stat din Berlin, a plecat în emigrație. Director al teatrului era acum obscurul Franz Ulbrich, iar secretar literar a fost numit Hanns Johst care își repudiase creația de pînă atunci. Gustav Hartung a părăsit Darmstadtul. Directorul Galeriei Naționale și asistentul său, Ludwig Thormaelen, au fost demiși în iulie 1933. Într-un interval de cîteva săptămîni, au fost înlăturați toți cei care susținuseră arta modernă germană : Kaesbach, directorul Academiei din Düsseldorf, Paul Ferdinand Schmidt de la Dresda, C.G. Heise din Lübeck, Gustav Pauli din Hamburg, Lili Fischel din Karlsruhe, Ludwig Grote din Dessau, Hartlaub din Mannheim, Friedrich Dörnhöffer (succesorul lui Tschudi) din München.

La Galeria Națională a fost numit Alois Schardt, despre care se știa că e susținător al naționalismului, adversar al artei străine ; dar a fost denunțat că îi admiră pe Nolde și pe Marc : a fost imediat demis (plecînd, după aceea, în emigrație). I-a urmat Eberhard Haufstaengl, care prezenta depline garanții artistice, de vreme ce era văr al aghiotantului personal al lui Hitler. La Muzeul Folkswang a fost investit contele Klauss Baudissin, ofițer SS, care socotea că picturile din galeria pe care fusese chemat s-o administreze „oglindesc imaginea unei lumi putrede“ [1]. Postul de „intendent general al artelor“, creat de guvernul Republicii de la Weimar, a fost desființat. Multe galerii de artă au fost închise (printre ele, cea a lui Paul Cassirer, unul dintre cei mai importanți factori în procesul de înnoire a artei din deceniul precedent ; prevăzînd evoluția lucrurilor, Walden emigrase, cu puțină vreme mai înainte, în Uniunea Sovietică).

Anul morții expresionismului nu este 1923 sau 1925, ci 1933. Și mișcarea expresionistă nu s-a stins pentru că ar fi fost vlăguită ; a fost ucisă de regimul nazist. Exterminarea fizică a intelectualilor care nu aderaseră la politica inițiată de hitleriști a fost minuțios organizată încă din primele luni după venirea la putere a naționalsocialiștilor. O vreme, în orientarea artistică a naziștilor a domnit o confuzie totală : condamnat de Rosenberg, expresionismul a fost socotit de Goebbels o modalitate specifică a spiritului germanic. Studenții hitleriști ai Universității din Berlin au și organizat, dealtminteri, sub titlul *Arta germană*, o expoziție cu opere ale lui Nolde, Barlach, Schmidt-Rottluff și Hans Weidemann, un înalt funcționar al Ministerului Propagandei (al cărui șef era Goebbels însuși) ; puține

[1] Cf. Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, p. 103.

lucruri se știu despre talentul acestuia din urmă, fidel partizan al naziștilor ; tocmai de aceea, prezența sa printre participanții la o expoziție expresionistă e simptomatică pentru simpatiile artistice ale apologeților „spiritului german" și adversarilor „primejdiilor reprezentate de arta străină".

Se părea că mișcarea expresionistă va fi protejată de Ministrul Propagandei Reichului care voia să afișeze o poză de intelectual rafinat, cochetînd cu noile curente artistice. Cel puțin în domeniul artelor vizuale, disputa — credeau unii — fusese tranșată din momentul în care *Uniunea de luptă* a lui Rosenberg și Schultze-Naumburg fusese absorbită în organizația „Artă prin bucurie", al cărei inițiator era Goebbels.

Istoricii expresionismului au consemnat uneori cu un fel de întristată surpriză, alteori cu indignare, atracția pe care ideile național-socialiștilor au exercitat-o asupra unor reprezentanți ai poeziei și ai artei expresioniste. Gottfried Benn, care se apropiase de nazism (fără, însă, a fi devenit vreodată membru al partidului), a constituit, în primele luni după ce Hitler preluase puterea în Germania, unul dintre cele mai dureroase cazuri de derută ideologică. Evoluția poetului stimat de colegii săi de generație, admirat de cei mai tineri, nu putea să fie privită cu indiferență de opinia publică din țara sa. Curînd după venirea la putere a naziștilor, Klaus, fiul lui Thomas Mann, îi trimitea lui Benn o scrisoare în care se exprima, de fapt, poziția întregii intelectualități germane rămasă credincioasă idealurilor umaniste ale culturii și se împotrivea, în consecință, agresiunii fasciste. „Am auzit, în ultimele săptămîni — scria Klaus Mann — unele zvonuri privind atitudinea dumneavoastră față de «evenimentele germane» ; zvonurile acestea m-ar fi șocat dacă aș fi putut să le cred ! Refuz cu hotărîre să le acord vreun credit, cu toate că aflu acum că dumneavoastră, fără îndoială *singurul* scriitor german în care ne-am fi putut încrede, nu v-ați înaintat demisia din Academie [1]... Alături de cine vă aflați acolo ? Ce v-a putut determina să vă puneți numele (care reprezintă pentru noi un simbol al valorii artistice, al purității fanatice) la dispoziția unor oameni a căror lipsă de criterii valorice nu are termeni de comparație în istoria europeană și al căror caracter sordid face ca întreaga lume să dea înapoi cu oroare ?... De cîțiva ani privesc cu îngrijorare cum disprețul față de unele atitudini anticulturale vă duce, Gottfried Benn, spre cel mai întunecat *iraționalism*. Atitudinea dumneavoastră poate fi pur intelectuală și trebuie să recunosc că

[1] Dimpotrivă, Benn va deveni președintele (*„Kommissarischer Leiter"*) secției de poezie a Academiei de Arte a Prusiei și, curînd după aceea, unul dintre conducătorii noii Uniuni a scriitorilor naționali.

m-a ispitit și pe mine, dar aceasta m-a făcut să-i simt primejdiile... Astăzi pare aproape o lege a naturii că puternicele simpatii iraționaliste conduc — dacă nu iei aminte la uneltirile diavolului — spre reacțiune politică. Întîi vine gestul emfatic împotriva «civilizației» — un gest despre care știu că poate fi foarte atractiv pentru unii intelectuali ; apoi, ajungi la cultura forței, și următorul pas e Adolf Hitler... Am vorbit fără să fi fost întrebat, ceea ce a fost neîngăduit : îmi cer scuze. Dar am vrut să știți că, pentru mine — și pentru alții — dumneavoastră sînteți unul dintre cei pe care n-am vrea să-l pierdem «de partea cealaltă»" [1].

Dar răspunsul lui Benn a fost departe de a-i încuraja pe cei care sperau că poetul se va alătura numeroșilor intelectuali ce se opuneau lui Hitler : într-o scrisoare deschisă, intitulată *Răspuns scriitorilor emigranți* (zgomotos popularizată de presa și de posturile de radio ale lui Goebbels), el declară că va susține politica regimului nazist. Curînd va încerca să se justifice din nou, publicînd eseurile *Noul stat și intelectualii* și *Artă și putere* ; nici aici explicațiile adeziunii la o politică orientată cu violență împotriva tradițiilor umanismului nu par a fi întrucîtva mai clare. Poetul spera că „peste întinderile Europei, devenite sterpe, se vor revărsa puhoaiele vitalității" [2].

Dar, foarte semnificativ pentru poziția sa, Benn continua să creadă că această vigoare a creației artistice va fi dată de expresionism ; într-o vreme în care unii dintre partizanii mișcării erau demiși de la conducerea muzeelor și a teatrelor și alții trebuiau să ia drumul exilului, Benn scria un *Crez expresionist*, publicat în noiembrie 1933 și inclus apoi în *Artă și putere*. El lua foarte în serios, probabil, „declarațiile în favoarea mișcării expresioniste pe care le făcuse încă de pe vremea cînd fusese student la Heidelberg, acest snob ros de ambiții și însetat de celebritate cunoscut sub numele de Joseph Goebbels" [3]. În 1929, viitorul ministru al propagandei Reichului publicase un roman, *Michael* (se pare, cu totul mediocru), unde apăreau cîteva cuvinte ce i-ar fi putut încuraja pe aceia care — asemenea lui Benn — mai credeau în salvarea esteticii expresioniste : „Astăzi sîntem cu toții expresioniști : așa sînt toți cei care vor să modeleze lumea din afară pornind de la lucrurile aflate înăuntrul lor înșile. Expresionismul clădește o lume nouă în interiorul lui.

[1] Cf. E. B. Ashton, *Introducere* la *Primal Vision, Selected Writings of Gottfried Benn*, Norfolk, Conn., f. d. (1960), pp. XIV—XV.
[2] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 202.
[3] Carl Hauser, „How They Have Killed Poetry", în *Phoenix*, II (1974), p. 8.

Puterea și secretul lui rezidă în pasiunea lui"[1]. În biroul lui de la Ministerul Propagandei, adusese picturi ale lui Nolde împrumutate de la Galeria Națională. La cîteva luni după ce Goering (pozînd, și el, în amator de artă) refuzase să accepte argumentele experților naziști, menite să demonstreze că „picturile lui Munch erau caracteristice spiritului arian"[2], colegul său de guvern, Goebbels, trimitea un mesaj ziarului norvegian *Tidens Tegn,* felicitîndu-l pe artist cu ocazia celei de a 70-a aniversări și omagiindu-l pentru că „descindea din speța nordică a germanilor"[3].

În martie 1934, Benn a rostit Cuvîntarea de salut a Uniunii Naționale a Scriitorilor — filiala din Berlin —, cînd a primit vizita lui Marinetti — fostul răzvrătit împotriva ordinii burgheze, acum obedient emul al fascismului mussolinian, produs al celor mai reacționare cercuri ale burgheziei italiene. Curînd, însă, după așa-zisa „Noapte a cuțitelor-lungi" de la sfîrșitul lui iunie 1934— cînd au fost asasinați mai mulți prezumtivi rivali ai lui Hitler — Benn și-a dat seama de tragica sa eroare : „Trăiesc strîngînd din dinți... Nu mai pot să merg cu ei mai departe. Anumite lucruri mi-au dat lovitura de grație"[4]. De aici înainte, el se va retrage în „emigrația internă", poezia lui va fi interzisă de naziști. I s-a retras dreptul de a semna anumite certificate medicale și cererea de a fi numit într-un post în Berlin i-a fost refuzată. „La 1.I.1935, voi părăsi casă, profesie, existență, Berlin, ca să mă întorc în armată. Nu se știe unde voi fi repartizat, viitorul e incert"[5]. Klaus Mann avusese dreptate, cu doi ani în urmă : naziștii nu apreciau poezia lui Benn și nici măcar nu i-o pricepeau. Refugiul lui în „emigrația internă" era un deznodămînt cu totul firesc al pactului dintre un poet și regimul care declarase război împotriva a tot ceea ce era destinat să slăvească demnitatea omului.

Hanns Johst și Kurt Heynicke — care, încă din 1918, la încheierea războiului, se raliaseră cercurilor revanșarde — s-au aflat acum printre susținătorii lui Hitler. Adeziunea lor la nazism s-a reflectat în scrierile convenționale, de un tezism banal, care proclamau principiile antiumaniste ale fascismului. Johst e autorul celei dintîi drame naziste, aclamată ca atare de oficialitate : *Schlageter,* conținînd fraza de tristă celebritate care sintetizează atitudinea nazistă față de cultură : „Cînd aud cuvîntul *cultură,* trag piedica browningului". Pre-

[1] Cf. *ibid.*, p. 9.
[2] Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 94.
[4] Cf. Mihai Isbășescu, *op. cit.*, p. 444.
[5] Cf. E. B. Ashton, *op. cit.*, p. XVII.

miera piesei a fost programată la deschiderea Teatrului de stat, pus sub conducere hitleristă, la 20 aprilie 1933. Autorul ei a fost instalat în fruntea secției de literatură a Academiei Prusiei, devenind și cel dintîi președinte al „Camerei scriitorilor" în sistemul organizat de Goebbels pentru a subordona cultura germană politicii regimului național-socialist. În această calitate, Johst a fost unul dintre cei mai nocivi adversari ai foștilor săi confrați, expresioniștii, cînd nazismul a declanșat prigoana împotriva lor și a celorlalți reprezentanți ai avangardei literare și artistice din Germania.

Heynicke e autorul unor piese aparținînd unui gen foarte prețuit și încurajat de hitleriști : reprezentații în aer liber, cu o figurație imensă, proslăvind regimul nazist, lagărele hitleriste și „elanul celui de-al III-lea Reich".

Dacă, în cazul unor scriitori de mai mică importanță, Johst sau Heynicke, evoluția e numai penibilă, exemplul lui Gottfried Benn e unul dintre cele mai tragice din istoria literaturii acestui secol : naivitatea, lipsa unor principii politice ferme, încrederea în declarațiile demagogice ale conducătorului nazist l-au dus pe acest mare poet în tabăra celor mai înverșunați vrăjmași ai culturii și ai umanismului. Remușcările sale de mai tîrziu, luciditatea privirii care descoperea structura vicioasă a teoriilor ce-l atrăseseră cîndva dau dramei lui Benn o dimensiune semnificativă. „În mijlocul unei Europe intelectuale care se silește să clădească o cultură demnă, se dezvoltă... un grup sprijinit de o societate de asasini, punîndu-le al cazne — ori de cîte ori li se ivește prilejul — pe sărmanele muze. Nu se mulțumesc cu automobilele uriașe, cu castelele de vînătoare din pădurile unde mugesc zimbrii, cu insulele pe care le-au furat în Wannsee ; Europa trebuie să se minuneze de cultura lor ! Nu avem oare printre noi talente care sună asemenea unor cutii de tinichea și patosul cadavrelor purtate de apă, pictori cărora e de ajuns să le spui încotro să se repeadă ? Măria Sa, la încheierea unei vînători, cu pușca încă fumegîndă, cu piciorul pe cerbul de 16 puncte pe care l-a doborît, pîclele dimineții urcînd din pămînt alcătuind fundalul murmurelor primăvăratice ale pădurii : iată modelul suprem ! Și gardienii pușcăriilor se duc în grabă să-și aducă farfuriile cu vopsele : Europa se va ridica, respectuoasă, în picioare ! Dar, mai presus de orice, trebuie exterminat: tot ce e răsăritean sau sudic sau occidental, fără a mai vorbi de ceea ce e latin, gotic, impresionist, expresionist... astfel încît să rămînă numai ei pe lumea asta, eventual împreună cu Heinrich Leul și Albă-ca-Zăpada. Pe acest talmeș-balmeș și-au clădit camerele de cultură, Sing-Singurile lor estetice. Artistul... e un meșteșugar, un meșteșugar lipsit de sensibilitate, coruptibil, aflat sub patronajul comandantului de secție de la Căminul soldaților.

Meșteșugarilor nu li se îngăduie să se preocupe de problemele sociale și politice ale vremii ; dacă o fac, sînt declarați comuniști sau trădători. Cine îndrăznește să afirme că o creație artistică presupune libertatea interioară a artistului e chemat în fața camerei ; cine rostește cuvîntul *stil* primește un avertisment... Ca o pompă care trebuie să umple cu vitalitate operele de artă, Ministerul Propagandei devine suprema autoritate în materie de rimă și de contrapunct... Numai generalii și căpeteniile național-socialiste pot fi modele ale portretelor ; tratați în culori simple și clare : nuanțele subtile sînt interzise. Pentru fapta de arme de a fi stabilit un cap de pod pe front, primești un portret 20/30, evaluat la valoarea de apărare — adică a valorii apărării înfocate a slujbei căpeteniei. Picturile de gen înfățișînd mai puțin de cinci copii nu pot fi scoase pe piață. Temele tragice sau extravagante sînt de resortul Siguranței Reichului : cele delicate și melancolice — de competența Tribunalului Sănătății rasiale" [1]. Eseul, compus pe tonul unui virulent pamflet, era scris în 1941, la numai șapte ani după ce Benn își proclamase încrederea în destinul artelor sub regimul nazist. Dezorientării de atunci îi răspundea deznădejdea din acest timp al agresiunii împotriva întregii Europe, a culturii și civilizației din atîtea țări ale continentului și din propria țară.

O soartă asemănătoare aceleia a lui Gottfried Benn au avut și cîțiva artiști plastici. În primele luni ale regimului nazist, s-ar fi părut că Nolde și Barlach vor avea parte de o situație privilegiată : erau amîndoi „germani din nord" — categorie rasială cotată foarte sus în absurda și primejdioasa ierarhie stabilită de doctrina lui Rosenberg. Mai mult, Nolde aderase la partidul nazist din regiunea de nord a Schleswigului cînd, potrivit conferinței de pace de la Versailles, s-a organizat un plebiscit și marea majoritate a votanților din acea zonă s-au pronunțat pentru alipirea la Danemarca : pictorul făcuse parte din cele dintîi organizații naziste ale minorității germane din Schleswig și, așa cum o demonstrează scrisorile adresate mai tîrziu lui Goebbels, spera că se va ține seamă de acest fapt în acordarea dreptului de a-și picta tablourile, drept care devenise un privilegiu exclusiv al artiștilor ce se supuneau dispozițiilor ministrului propagandei și împuterniciților lui.

Nici Nolde, nici Barlach nu participaseră direct la activitatea cercurilor expresioniste și nu se aflaseră în rîndul militanților politici care năzuiseră să instaureze un regim democratic în Germania. E greu să se accepte ideea pe care par a o sugera unii istorici ai ex-

[1] Gottfried Benn, „Art and the Third Reich", în volumul *Primal Vision*, pp. 96—98.

presionismului (John Willett, de pildă [1]) cînd, menţionînd manifestări ce-i implicau pe artişti cu evidente simpatii pentru estetica mişcării, cred că ele s-ar fi putut prevala de situaţia favorizată a celor doi reprezentanţi de seamă ai artei expresioniste.

De fapt, documentele publicate după război demonstrează necruţător că au existat cîţiva artişti care au făcut concesii, nu totdeauna neînsemnate, politicii regimului hitlerist. La început, cîtă vreme se credea că, arogîndu-şi un gust modernist, Goebbels nu avea de gînd să interzică arta expresionistă, participanţii la expoziţiile de artă modernă nu credeau de cuviinţă să încerce a se justifica în faţa guvernului. Aşa încît, în 1933, părea încă întru totul firesc ca *Secesiunea berlineză* să deschidă o expoziţie a expresioniştilor Hofer, Purrmann, Pechstein, Schmidt-Rottluff şi Rudolph Belling. În acelaşi an, Beckmann a pictat primul triptic din ampla serie dedicată destinului omului în societatea modernă — tragic comentariu al unei realităţi interpretate ca o necontenită ameninţare. Cel mai puţin afectat de opacitatea politicii culturale a naziştilor a părut să fie Feininger : o expoziţie (împreună cu Georg Muche) la galeria Nierendorf din Berlin, în 1934, şi alte două (la Nierendorf şi la Ferdinand Möller) în 1935 şi 1936, adică în anii în care apartenenţa la grupările de avangardă începuse să echivaleze cu o jignire la adresa purităţii rasiale proslăvite de oficialitate.

Semnele primejdiei deveneau, însă, din ce în ce mai evidente : pictorii fostei *Punţi* „nu mai puteau lucra, gîndurile le erau crispate de spaima unei morţi care pîndea de pretutindeni, în ţara aflată sub stăpînirea crimei" [2]. Heckel, de pildă, a pictat numai cîteva lucrări în perioada 1934—39 : singura sa expoziţie din anii regimului nazist a fost organizată în clădirea unei societăţi particulare, în 1935.

Documentele cele mai dureroase ale epocii sînt cele care atestă încercările de justificare ale propriei creaţii, scrisori şi articole semnate de cîţiva din cei mai de seamă artişti moderni ai Germaniei din acest secol. La 13 iulie 1933, Hofer publica un articol în *Deutsche Allgemeine Zeitung*, încercînd să demonstreze că arta lui „nu e tributară nici unei influenţe străine [3]. Gropius se străduia să-l convingă, în 1934, pe preşedintele Camerei de artă că arhitectura modernă e „germanică prin excelenţă" [4]. Kirchner — care, din 1917, cînd se stabilise în Elveţia, făcuse foarte rare vizite în ţara lui — declara Academiei Prusiei că „nu are sînge străin, că n-a fost social-democrat

[1] *Op. cit.*, p. 203.
[2] Paul Ortwin Rave, *Erich Heckel*, Leipzig, 1948, p. 79.
[3] Vezi Adolf Jannasch, *Karl Hofer*, Potsdam, 1946, p. 31.
[4] John Willett, *op. cit.*, p. 203.

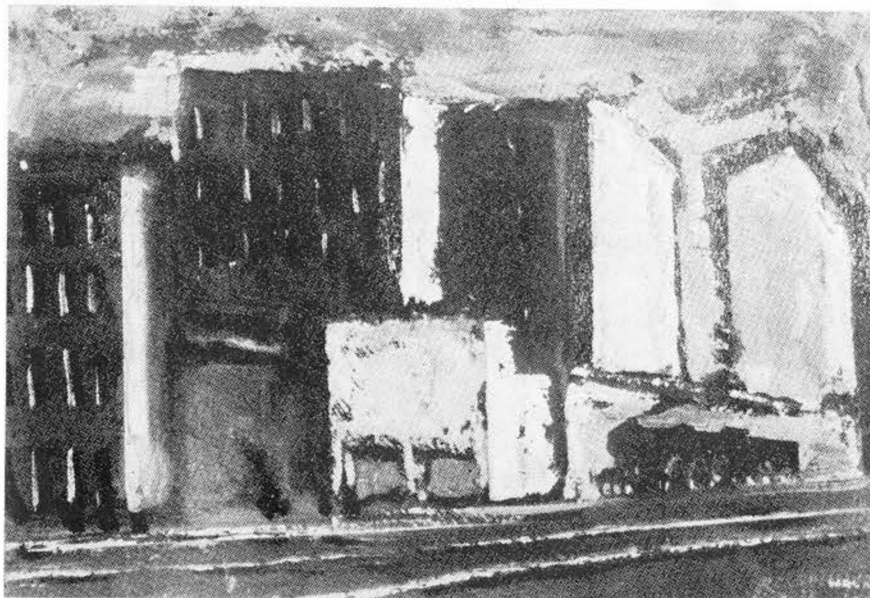
și că n-a dus nici un fel de activitate politică" [1], în vreme ce Nolde folosea, penibil, drept argument adeziunea sa timpurie la Partidul național-socialist [2].

Fără îndoială, nu toți acești artiști care se plecau acum, umiliți, în fața primejdiei comiteau păcatul apostaziei. Dar unii dintre ei se angajaseră, cu un deceniu și jumătate în urmă, într-o activitate pe care o înțelegeau ca pe o dăruire unei cauze a egalității și a libertății oamenilor. Gropius fusese, la sfîrșitul războiului, copreședinte al Consiliului muncitoresc pentru artă din Berlin, al cărui program conținea crearea unei arte inspirate din aspirațiile maselor. E adevărat, fostul mentor al Bauhausului nu a încercat să se apropie de nazism și, nu peste multă vreme, va părăsi Germania regimului hitlerist. Hofer, Kirchner și Nolde vor fi, la rîndul lor, condamnați de organele de represiune culturală ale celui de-al treilea Reich. Dar chiar și așa, eforturile acestor fondatori ai unei arte ce avea să capete ample ecouri în conștiința culturală a lumii reprezintă triste concesii pe care le-au făcut unor guvernanți ce se înverșunau împotriva adevăratei civilizații și se pregăteau să dezlănțuie peste întregul continent umbrele întunecate ale crimei. Poate că artiștii amintiți aici mai aveau naivitatea să creadă că, în asemenea împrejurări, cultura putea fi încă salvată.

Dar, foarte curînd, se va dovedi cît de lipsită de temei era o asemenea iluzie. În 1934, agresiunea celor mai retrograde forțe cunoscute în acest secol s-a dezlănțuit împotriva artei germane. Lui Dix i s-a retras permisul de „a expune în public". Autoritățile hitleriste i-au refuzat lui Barlach autorizația de a sculpta monumentul funerar al lui Däubler, care murise în acel an. În 1935, ministrul de interne al Bavariei a ordonat ca 26 de lucrări (printre ele, picturi semnate de Nolde, Beckmann, Heckel, Feininger, Purrmann) să fie îndepărtate din expoziția intitulată *Artă contemporană berlineză*, organizată la *Neue Pinakothek* din München. Noua Secesiune locală a fost dizolvată, și președintele ei, Max Unold, a fost anchetat de Gestapo.

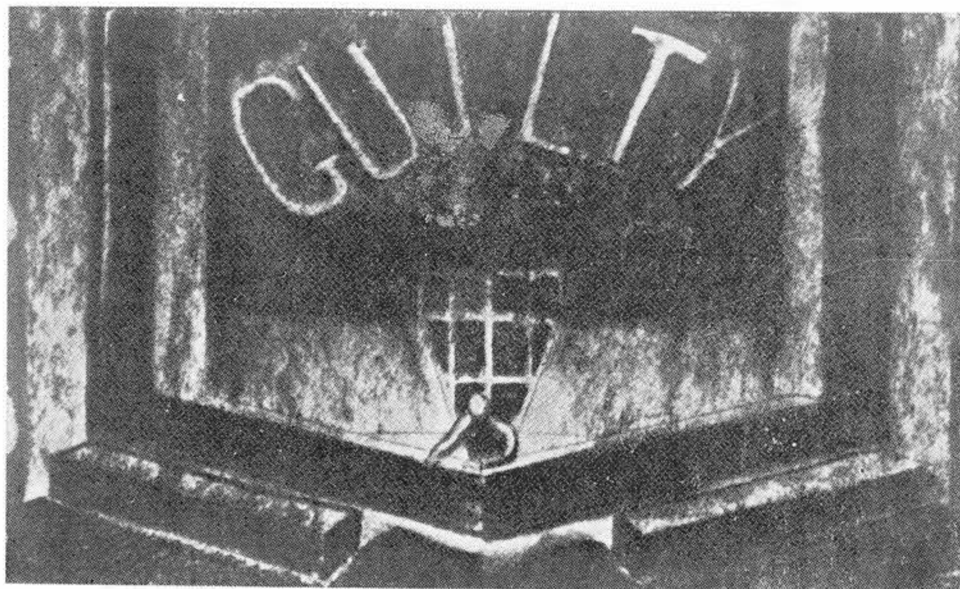
Discursurile zgomotoase ale führerului atacau de-a dreptul „gîngăvelile artistice și culturale ale cubiștilor, futuriștilor și dadaiștilor" și atrăgeau atenția că „ele trebuie combătute cu mai multă hotărîre decît oricînd". O ofensivă de o violență fără precedent s-a dezlănțuit în 1936. Clădirea proiectată de El Lissitzky pentru galeria de artă modernă a Muzeului regional din Hanovra a fost demolată, re-

[1] Bernard S. Myers, „Ernst Ludwig Kirchner and die Brücke", în *Magazine of Art*, vol. 45 (ian. 1952).
[2] Vezi Victor H. Miesel, *Voices of German Expressionism*, pp. 209—10.



Mario Sironi, *Peisaj urban*, 1924

Ionel Iorgulescu, Decor pentru punerea în scenă la Boston a piesei *Mașina de adunat*, de Elmer Rice, 1924



Iosef Čápek, ilustrație la poemul *Zone* de Apollinaire (1916)





Helene Scigala, ilustrație la *Germinal* al lui Zola (1956)



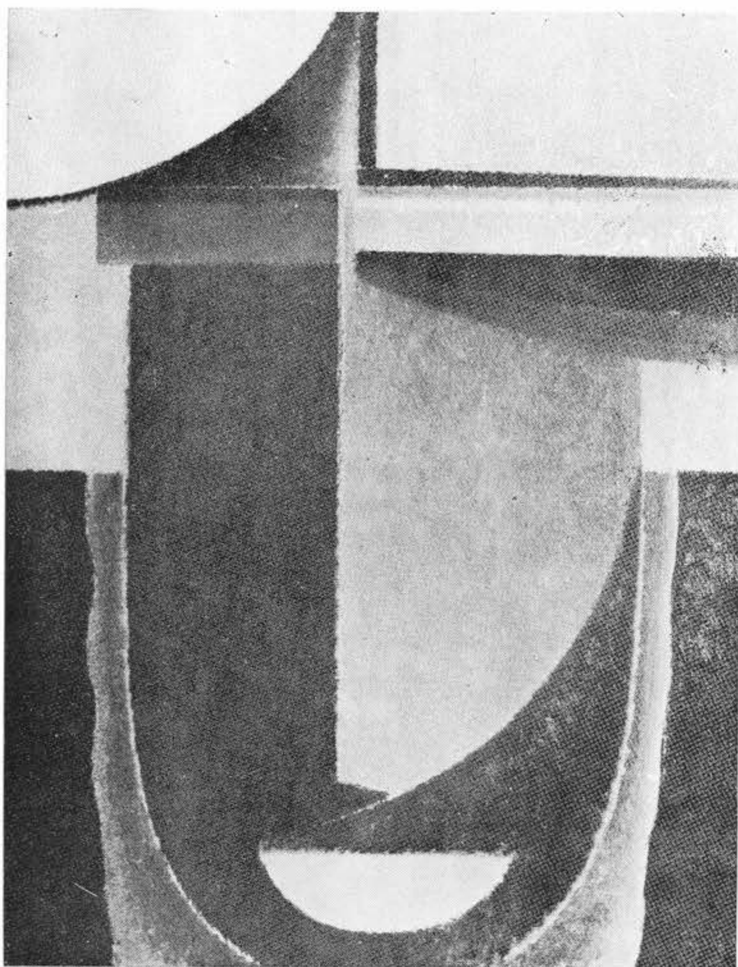
Ernst Ludwig Kirchner, *Copertă a „Cronicii grupării artistice Die Brücke*, xilogravură, 1913.



Edvard Munch, *Sărutul*, 1902



Ernst Ludwig Kirchner, *Portretul lui Henry van de Velde*, 1917



Alexei von Jawlensky, *Cap,* 1919



Edvard Munch, *Bătrîn*, 1905

Franz Marc, *Taurul*, 1911



Emil Nolde, *Profet*, 1912



Erich Heckel, *Circul*, 1910





Inhalt der ersten Nummer.

Vorwort
Geistige Güter. . . . . F. Marc.
Über moderne Malerei . . . . Roger Allard.
Die „Wilden" Deutschlands . . . . F. Marc.
Die „Wilden" Russlands . . . D. Burljuk
Die Neue Secession . . . . . . M. Pechstein
Die Masken - - - - - A. Macke
Musikwissenschaft - - - - N. Brjussow
Anarchie in der Musik . . . . Th. v. Hartmann
(Ein Artikel über Musik) . . . . Arnold Schönberg
(" " " französische Musik) Martin-Barzun
(Artikel über Litteratur) Alexandre Mercereau
Der gelbe Klang. (Bühnenkomposition
mit Vorwort) . . . . Kandinsky

Bitte wenden

Manuscris al lui August Macke : conținutul primului număr al *Almanahului „Călărețul albastru"* (octombrie 1911) ; vinieta e gravată de Kandinsky



Karl Schmidt-Rottluff, *Copertă a catalogului expoziției „Puntea"* din 1909



Lyonel Feininger, *Turnul Victoriei Umanității*, 1919



Wassily Kandinsky, Proiect pentru coperta *Almanahului „Călărețul albastru"*, 1911



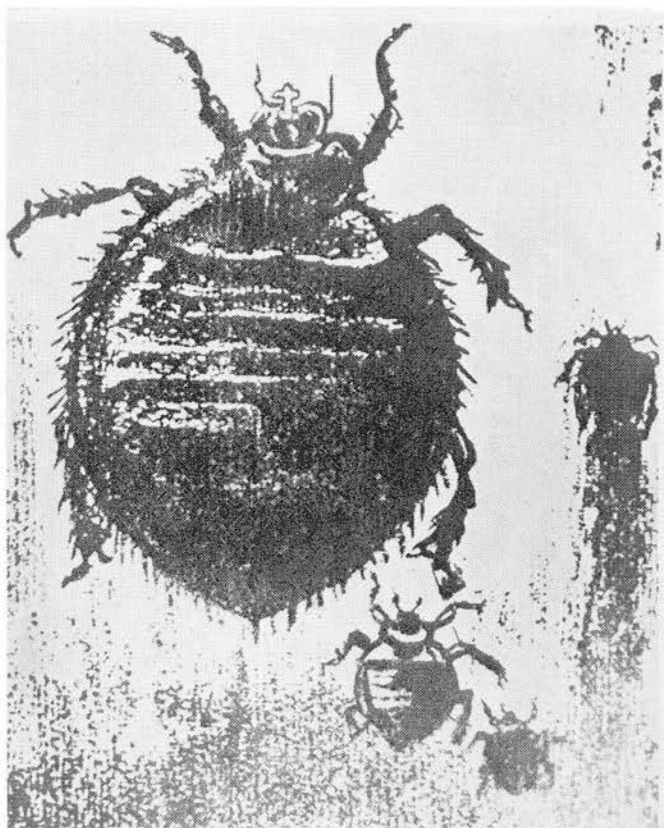
Erich Heckel, *Livadă înflorită*, 1906



Wassily Kandinsky, *Cîntăreață*, 1903



Iosif Iser, *Hienele* („Facla", 1911)



Camil Ressu, *Ploşniţa regală* („Facla", 1912)



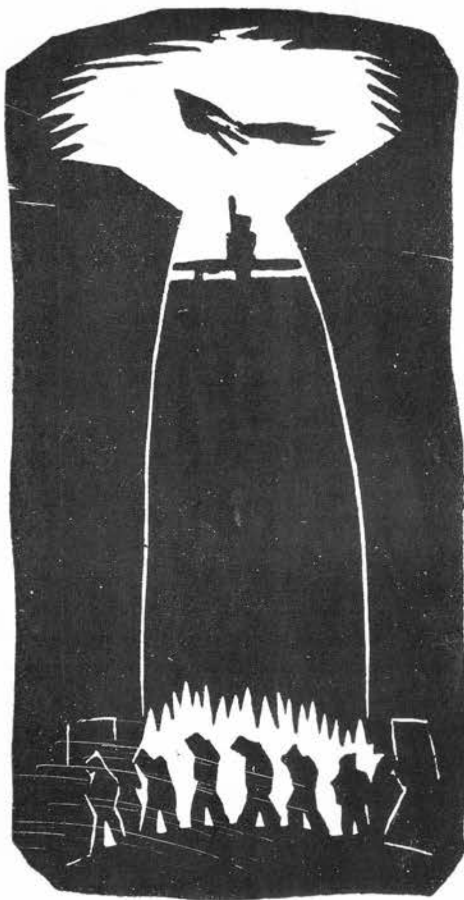
Lascăr Vorel, *Banchet*, 1916



N.N. Tonitza, „*Ce contingent ești, camarade?*" („Socialismul", 1919)



Aurel Jiquidi, *„Cultura"*, 1935–36



Gy. Szabó Béla, Gravură pentru *Cartea rindunelelor* de Toller, 1934



Nicolae Cristea, „Proletari din toate țările" („Societatea de mîine" 1935)

trospectiva lui Rohlfs (pe atunci, în vîrstă de aproape 90 de ani) închisă, lucrările lui Kollwitz, Barlach şi Lehmbruck scoase din expoziţia jubiliară a Academiei Prusiei, un album cu desene ale lui Barlach confiscat înainte de a fi ajuns în tipografie, o interdicţie oficială de a mai expune emisă împotriva lui Schmidt-Rottluff, sigilii puse pe uşile faimosului Kronprinzenpalais din Berlin. În mai 1936, gazeta detaşamentelor SS, *Das schwarze Korps,* a lansat un atac vehement împotriva lui Benn pe care-l acuza de „pornografie".

La sfîrşitul anului, un obscur pictor münchenez, Adolf Ziegler (a cărui celebritate era legată de portretul nepoatei lui Hitler, fanatică partizană a naziştilor, pictat după sinuciderea ei într-o încăpere a Casei Brune, în 1931), a fost numit preşedinte al Camerei artelor frumoase. Ziegler fusese şi pînă atunci consilier oficial al organizaţiei naţional-socialiste din München şi prieten personal al ministrului agriculturii, autor al întunecatei devize „Sînge şi glie". Zelosul preşedinte a fost foarte explicit de la bun început : nu se îngăduia nici o abatere de la cel mai strict naturalism, indiferent dacă experimentul căuta să-şi asigure o ascendenţă pur germanică. Barlach, Pechstein şi Kirchner au fost radiaţi din Academia Prusiei. Peste un an, a fost rîndul lui Rohlfs (la scurt timp după aceea, bătrînul pictor a murit în atelierul său din Hagen). La 20 aprilie 1937 (aniversarea lui Hitler), monumentul ridicat de Barlach în capela Universităţii din Kiel a fost demontat şi, după o vreme, sfărîmat în bucăţi. O altă sculptură a sa, dăruită catedralei din Güstrow, a fost topită „pentru nevoile armatei". Tot în 1937, trei expoziţii organizate la celebra galerie Buchholz din Berlin au fost, pe rînd, interzise : una a lui Lovis Corinth, alta a lui Barlach, o a treia — retrospectiva Käthe Kollwitz, la a 70-a aniversare a artistei.

În iulie, la München s-a inaugurat Casa artei germane, o clădire care ilustra gustul pentru pompos al regimului ; la festivitate a vorbit dictatorul însuşi, care şi-a anunţat oaspeţii că „de acum încolo se va purta o necontenită campanie de curăţire împotriva ultimelor elemente subversive din cultura germană". Modelul „adevăratei arte" în numele căreia se combăteau „elementele subversive" îl constituia expoziţia de artă montată cu acest prilej festiv : portrete ale fruntaşilor nazişti, ale unor bărbaţi cu umeri atletici şi cu privire albastră-cenuşie, de oţel, femei cu şolduri largi şi cu bust puternic — toate pictate într-o manieră perfect academistă. Stricteţea criteriilor era demonstrată şi de faptul că, înainte de inaugurare, Hitler însuşi eliminase din expoziţie nu mai puţin de 80 de lucrări.

Aproape concomitent cu festivitatea de la München, Wolfgang Willrich, un pictor obscur, exaltat partizan al rasismului — şi el un

protejat al ministrului agriculturii — a publicat o carte cu titlu gingaș : *Asanarea templului artelor*, cerînd „exterminarea tuturor dușmanilor artei produse de rasa superioară" [1].

Imediat după zgomotoasa festivitate de la Casa artei germane, o „Expoziție a artei degenerate" s-a deschis la Institutul arheologic din München. Organizarea a fost opera lui Ziegler, pe baza unui decret semnat de Hitler la 30 iunie, prin care zelosul președinte al Camerei artei plastice era împuternicit „să aleagă lucrări de artă decadentă din domeniile picturii și sculpturii, datate din 1910 încoace și aflate în patrimoniul autorităților statului, provinciilor și municipiilor" [2].

Astfel, au fost alese 730 de opere artistice (cîte 25 de Kirchner, Nolde și Schmidt-Rottluff care erau, în acest fel, cel mai amplu reprezentați într-o expoziție unde figurează toți artiștii germani importanți ai secolului al XX-lea, împreună cu alții de peste hotare — Kokoschka și Chagall, de exemplu). Ziegler s-a silit să panateze expoziția în chipul cel mai dezavantajos pentru lucrările prezentate, cu porțiuni unde tablourile erau înghesuite sau ascunse în spatele sculpturilor și altele, unde operele de mici dimensiuni se pierdeau în imensitatea zidurilor de un cenușiu sumbru. De pretutindeni se iveau inscripții violent colorate, comentarii redactate în deriziune, etichete care aminteau prețurile „plătite din punga contribuabililor" (sumele menționate erau, de multe ori, cele din anii inflației, așa încît ele se exprimau, firesc, în milioane).

„Epurarea" muzeelor s-a organizat în întreaga țară, sub directa supraveghere a lui Ziegler. Datele (incomplete, din pricina lipsei oricărei evidențe și a grabei în care s-a desfășurat operația) vorbesc despre confiscarea a aproximativ 5 000 de lucrări de picturi și sculpturi și a 12 000 desene și gravuri (semnate de artiști din toate țările europene). Jefuirea muzeelor a devenit legală prin actul oficial din 31 mai 1938, intitulat „Legea artei degenerate". Sub incidența legii, mai multe capodopere ale artei universale [3] au fost repartizate colecției particulare a lui Goering ; cîteva au fost vîndute colecționarilor străini în beneficiul personal al excelenței sale.

La 30 iunie 1939, misiții guvernului german au organizat o licitație la Galeria Fischer din Lucerna, unde o sută și douăzeci și cinci

[1] Vezi Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 106.
[3] Trei picturi de Van Gogh din Galeria Națională, *Călăreți la malul mării*, de Gauguin și un Cézanne de la Folkwang, printre altele.

de lucrări [1] din numărul celor cîteva mii confiscate din muzeele țării au fost vîndute colecționarilor și muzeelor elvețiene, olandeze, belgiene. Regimul nazist se dispensa astfel de povara supărătoare a artei „negermane" și obținea, în schimb, fondurile necesare înarmării : războiul, pregătit de multă vreme, se apropia și Hitler avea nevoie de valută forte. Multe opere de artă au dispărut, însă, fără urme în colecțiile căpeteniilor naziste. În vara lui 1939, aproximativ 1 000 picturi și 4 000 de lucrări de grafică au fost incinerate la sediul comandamentului pompierilor din Berlin. Invazia vandalilor în cultura germană lăsa urme grele, distrugeri adesea ireparabile.

Către sfîrșitul anului 1937, un *Ausstellungsverbot*, ordin cuprinzînd interdicția de a expune, e emis pe numele lui Pechstein, Barlach și Rohlfs. În 1941, Nolde și Schmidt-Rottluff primesc cîte un *Malverbot* care le interzicea, sub amenințarea trimiterii într-un lagăr, nu numai „să-și prezinte lucrările în public", dar chiar „să picteze între cei patru pereți ai locuinței". Membri ai unor brigăzi speciale, subordonate Gestapoului, descindeau inopinat în casele artiștilor vizați de asemenea ordine, cercetau pensulele și cutiile de vopsele, în căutarea urmelor delictului, ale nesupunerii la poruncile regimului.

Slăbit de boală, de privațiunile impuse de situația îngrozitoare pe care i-o creaseră responsabilii fasciști ai artei, Barlach moare la 24 octombrie 1939 ; înfruntînd riscurile enorme ale unui gest ce echivala cu sfidarea guvernului hitlerist însuși, Käthe Kollwitz, Schmidt-Rottluff, Carl Georg Heise (fostul director al Muzeului din Lübeck), Ludwig Justi (directorul de odinioară al Galeriei Naționale), Hermann Hesse, Max Planck și Benn au urmat carul funebru. Barlach era o victimă a naziștilor, tot așa cum fusese și Kirchner care se sinucisese la 15 iunie 1938, după ce-și distrusese blocurile xilogravurilor : „dezgustătoarea campanie pornită împotriva lui îl doborîse" [2], va scrie soția sa.

După ce se emisese ordinul care le interzicea să mai scrie lui Benn și, în 1941, lui Edschmid, iar Heynicke — căruia, date fiind concesiile făcute regimului, i se îngăduia să-și continue activitatea — se concentrase asupra scenariilor de film și a unor romane cu intrigă facilă, și Johst — privilegiat, și el, din aceleași motive — se retrăsese, tăcut, în umbră, singurii reprezentanți ai expresionismului

[1] Citez numele autorilor acestor lucrări, după afișul tipărit de galerie : Braque, Chagall, Derain, Ensor, Gauguin, Van Gogh, Laurencin, Modigliani, Matisse, Pascin, Picasso, Vlaminck, Nolde, Klee, Hofer, Rohlfs, Dix, Kokoschka, Beckmann, Pechstein, Kirchner, Heckel, Grosz, Schmidt-Rottluff, Mueller, Modersohn, Macke, Corinth, Liebermann, Amiet, Baraud, Feininger, Levy, Lehmbruck, Mataré, Marcks, Archipenko, Barlach.

[2] Cf. D. E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, München, 1968, p. 25.

cărora li se mai îngăduia să activeze erau Hofer, Heckel, Pechstein (dar nici ei nu aveau dreptul să expună în public, ci numai să-și vîndă lucrările unor colecționari particulari sau, eventual, să le trimită în străinătate). În teatre, Heinrich George și Werner Krauss păreau pregătiți să interpreteze rolurile noului repertoriu, agreat de oficialitatea național-socialistă, Klein și Georg Muche se îndeletniceau cu lucruri mărunte, cu mult sub posibilitățile lor de invenție artistică. Numai cîțiva reprezentanți lipsiți de importanță ai expresionismului, precum Otto Herbig sau Willi Jaeckel nu aveau de întîmpinat nici un fel de dificultăți și lucrările lor continuau să figureze în expoziții : dar și ei fuseseră obligați să recurgă la un stil mai potrivit cu gusturile conducătorilor hitleriști.

„Cea dintîi formă de artă care, din Evul Mediu încoace, a pornit de la resursele tradiției germane“ [1], cum o definea Waldemar George, a fost proscrisă în numele „purității artei germane“. „Aceasta, pentru că expresioniștii contraziceau convenționalul optimism oficial al nazismului («romantism de oțel» — îi spusese Goering). Național-socialismul curma cu sălbăticie evoluția unei mișcări complexe, ale cărei direcții erau unite prin conștiința comună a tragediei umane, prin disprețul față de platitudinea, vulgaritatea, egoismul și duritatea lumii burgheze. Artă a nervilor vibrînd, a febrelor răscolitoare, expresionismul înfățișase drama unei generații asupra căreia plana pericolul, Apocalipsul războiului și al hitlerismului“.

Rîndurile acestea, pe care le-am scris în urmă cu zece ani, pot constitui, cred, concluzia unui capitol menit, în intenția mea, să consemneze nu dispariția unei mișcări, ci doar una dintre etapele unei istorii culturale ce se va continua, în configurații specifice, variind de la țară la țară. Puternicul sentiment antinazist ce va anima opinia publică mondială va determina și manifestarea solidarității cu victimele regimului opresiv din Germania hitleristă.

1 Waldemar George, *La peinture expressionniste*, Paris, 1960, p. 11.

Expansiunea expresionismului în occidentul Europei

Expresionismul s-a revelat mai ales în două momente importante ale istoriei mișcării. Mai întîi, în anii de după primul război, cînd membrii cercurilor expresioniste au aderat la acțiunile ce țînteau la instaurarea unui guvern democratic și la alungarea primejdiilor militarismului revanșard. Și, cu un deceniu și jumătate mai tîrziu, cînd cei mai mulți scriitori și artiști expresioniști s-au împotrivit nazismului, unii dintre ei căzînd victime ale represiunii, alții plecînd în exil sau retrăgîndu-se în emigrația internă.

Ceea ce nu înseamnă, firește, că expresionismul ar fi fost descoperit de intelectualii europeni abia în perioada interbelică. Afinități ideologice sau temperamentale au favorizat, în mai multe țări, adoptarea timpurie a unui limbaj și a unor concepte similare, în unele privințe, celor promovate de expresionism. Vorticismul, „acest vlăstar anglo-saxon al expresionismului" [1], s-a definit drept una dintre numeroasele manifestări antiimpresioniste (și, spre deosebire de expresionismul german, antifuturiste, Ezra Pound numind mișcarea condusă de Marinetti „un impresionism accelerat").

Istoria vorticismului [2] începe cu constituirea la Londra a unui Centru al Artei rebele, în toamna lui 1913. Adunările grupului se țineau la o cafenea a cărei proprietăreasă era văduva lui Strindberg ; participau pictorul și prozatorul Wyndham Lewis, Ezra Pound, sculptorul Henri Gaudier-Brzeska și alți cîțiva colegi ai lui Lewis care, împreună cu el, părăsiseră Atelierele Omega (socotite, pe atunci, ca sediu al artei moderne engleze) în semn de protest față de felul în care operau acolo criteriile judecății de valoare. Ezra Pound a fost cel care a impus atenției criticii numele lui Robert Frost și al

[1] Ulrich Weisstein, *Vorticism : Expressionism English Style*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 167.
[2] Numele curentului derivă din *vortex* = vîrtej, vîltoare.

lui T. S. Eliot şi a determinat publicarea (în foileton) în revista *The Egoist*, a romanului lui Joyce, *Portretul artistului ca tînăr*.

La 22 ianuarie 1914, T. E Hulme, „părintele spiritual" al mişcării, a ţinut o conferinţă despre „Arta modernă şi filosofia ei" — din care, însă, nu se desprindea prea clar vreun program specific al vorticismului. Foarte simptomatic, totuşi, pentru orientarea ideologică a acestui „vlăstar anglo-saxon al expresionismului", se relatează că — spre deosebire de corespondentul lui german — s-a afirmat printr-o violentă ciocnire (în sensul cel mai propriu al cuvîntului) cu futuriştii italieni : în mai 1914, Lewis, Hulme şi Gaudier-Brzeska au vociferat zgomotos, protestînd împotriva unei conferinţe prezentată de Marinetti la o galerie londoneză. Dealtminteri, sumarul primului număr al revistei vorticiste, *Blast (Explozie)* anunţat în aprilie (adică anterior conferinţei lui Marinetti) urma să cuprindă „dezbateri referitoare la cubism, futurism, imagism şi la toate formele artei moderne". Apărută în iunie, revista ignoră cu desăvîrşire avangarda italiană ; în cele 160 de pagini sînt publicate poeme de Pound, cîteva pagini de poezie de Lewis, povestiri de Ford Madox Hueffer şi Rebecca West, o recenzie — semnată de pictorul Edward Wadsworth — la *Spiritualul în artă* al lui Kandinsky, mai multe „vortexuri" ale lui Pound, Lewis, Gaudier-Brzeska în care se desluşesc sugestiile graficii de la *Călăreţul Albastru*.

Lewis nu subscria la teoriile kandinskiene, nici nu era un admirator al artei pictorului ; de aceea, tipărirea recenziei lui Wadsworth reprezenta, de fapt, o concesie făcută lui Pound, „care era un înfocat partizan al lui Kandinsky" [1].

Ce aparţine, în realitate, expresionismului din toate ideile şi teoriile vorticiste — dealtminteri, greu de cuprins într-un sistem ? S-ar putea constata că însuşi gestul despărţirii de Atelierele Omega echivala cu o revoltă împotriva impresionismului propovăduit acolo de criticul Roger Fry şi de pictorul Clive Bell (cu toate că, în concepţia lor, impresionismul îl cuprindea şi pe Cézanne care, cum se ştie, fusese una dintre figurile dominante ale panteonului expresioniştilor germani, în primii ani ai rebeliunii lor împotriva tradiţionalelor valori).

Blast făcea apel la un vocabular de factură nietzscheeană, îndemnînd la descoperirea artei primitive, a energiei primordiale", a „misticismului şi spiritului maladiv caracteristice culturii Nordului". Dar în 1914, Gaudier-Brzeska s-a înrolat voluntar în armata franceză şi, curînd după aceea, i-a expediat lui Wyndham Lewis un manifest redactat în violenţi termeni antiteutonici. Manifestul tînărului sculptor

[1] Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 168.

a fost publicat în cel de-al doilea (care avea să fie și ultimul) număr al revistei. În martie 1915, o expoziție vorticistă s-a deschis la Galeria Doré din Londra ; lucrările prezentate aici erau îndeajuns de eclectice, dar ecourile artei grupului münchenez se deslușeau în încercările artiștilor de a reinterpreta lumea vizibilă ca pe un efect al forțelor care se concentrează în nuclee de culoare, pentru a izbucni apoi în vaste explozii ce se întretaie în spațiul agitat. Moartea pe front a lui Gaudier-Brzeska, în iunie 1915, lipsește grupul londonez de cel mai entuziast component al său. Încercările lui Lewis de a revitaliza mișcarea eșuează. Totuși, în ultimul număr al lui *Blast* e inclusă o declarație ce aruncă o lumină revelatoare asupra relațiilor cercului englez cu expresionismul : „Germania, cea din afara formelor oficiale ale statului, a dat mișcării, pe care această revistă a fost întemeiată ca s-o propage..., mai mult decît oricare altă țară"[1].

Nu putea fi ascuns un adevăr asupra căruia au căzut de acord, mai tîrziu, istoriile literaturii din primele decenii ale secolului : la data apariției celui de-al doilea număr al revistei, vorticismul încetase a mai exista ca mișcare culturală. Moartea lui Hulme, în 1917, va însemna pentru mulți nu încheierea istoriei unui grup, ci o tragedie survenită cu mult timp după dispariția mișcării. Iar cînd Lewis va propune „crearea unui vortex arhitectural" (1919) și, după cîțiva ani, Pound va anunța solemn că a descoperit „un vorticist al muzicii", pe George Antheil [2], acestea nu vor părea decît tîrzii tresăriri ce nu mai puteau stîrni decît nostalgice amintiri ale unui nume care-și pierduse înțelesul.

Vorticismul aspirase, asemenea primilor expresioniști, la crearea unor arte capabile să se plaseze precis într-un sistem logic, interzicîndu-și orice „întrepătrundere", pentru că aspirau „să-și păstreze puritatea". Ca „sistem ce absoarbe tot ceea ce se apropie de el" — scria Pound —, vortexul urma să dezbrace artele de tot ce le înveșmîntă, lăsîndu-le numai „pigmenții primordiali sau formele în care fiecare concept, fiecare emoție se înfățișează conștiinței vii" [3]. Ce însemnau pentru Pound „pigmenții primordiali" care constituiau „centrul stabil" al fiecărei arte ? Cu vorbele lui Pound ei erau „sunetul în muzică, cuvintele modelate în literatură, imaginile în poezie, formele în desen, culorile în pictură, forma în trei dimensiuni în sculptură". Dificultățile pe care le avea de înfruntat Pound sînt

[1] Cf. W. C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde, 1910—1925*, Manchester, 1971, p. 67.

[2] Compozitor al partiturii muzicale pentru faimosul *Balet mecanic* al lui Léger.

[3] Cf. Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 169.

evidente : elementul care leagă între ei acești „pigmenți" e valoarea lor *formală*, în contrast cu aceea conceptuală. „Nu avem nici un respect pentru subiectul operei" — spunea Pound-vorticistul. Așa încît, pentru a fi un „vorticist adevărat", trebuia să creezi o artă fie abstractă, fie capabilă de abstractizare. Exact în același sens, expresionismul aspira, într-o celebră definiție a lui Däubler, la „culoare fără contur, desen fără subiect, cuvinte strînse laolaltă în ritm" [1].

Raporturile vorticismului cu Worringer, care punea problemele comunicării într-un mod apropiat de cel formulat de Lewis și de Pound, sînt cu totul îndoielnice (în orice caz, nu par a fi directe, de vreme ce Lewis — care a studiat la München în februarie și martie 1906 — nu-l menționează pe Worringer nicăieri în corespondența sa). Dar e foarte limpede că Pound a luat cunoștință de teoriile filosofului german prin mijlocirea unei conferințe a lui Hulme, ținută la Londra în februarie 1914 (comentată apoi de poetul american ca „un discurs aproape neinteligibil" [2]).

Lewis era un admirator al artei grupului *Puntea*, de la care preluase pasiunea pentru formele primitive ale sculpturii africane și polineziene. Dar el prelungea aceste simplificări pînă la acea graniță unde organicul se întîlnea cu mașina modernă și mișcarea tulburătoare a spațiilor populate de oameni cu abstracțiunea. Fără să mărturisească — sau, poate, fără să-și fi dat seama —, artistul londonez realiza o sinteză între *Puntea* și Kandinsky (pe care-l detesta violent). Un exeget al mișcării va sugera că Lewis a ales vortexul drept emblemă „pentru că neagă însuși cursul fluviului, pentru că e o imagine spațială, mai curînd decît temporală" [3].

Pentru Worringer, sculptura „devine o operă adevărată de artă cînd pare că e bidimensională" : sculptura vorticistă va fi o ilustrare a acestei definiții. Gaudier-Brzeska vorbea despre „sufletul sculptural" ca despre „o intensitate a vieții care face să explodeze planul" și definea „sentimentul sculpturii" drept „apreciere a maselor aflate în relație". Sculptura trebuia să fie „energie tăiată în piatră" : Brâncuși, Epstein, Archipenko, Modigliani erau modelele sculptorului expresionist. Arta aspira la perfecțiunea unei „mașini conștiente" : „jocul constă în a-ți da seama cît de mult te poți apropia de perfecțiune". Arta desăvîrșită nu este, deci, „viața neorganizată", ci aceea în care „Euclid e învelit în carnea unui trup viu" [4]. O mașină în miș-

[1] Cf. Richard Brinkmann, *„Abstrakte" Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage*, în Hans Steffen, *Der Deutsche Expressionismus : Formen und Gestalten*, Göttingen, 1965, p. 93.

[2] Cf. Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 172.

[3] Hugh Kenner, *Wyndham Lewis*, Norfolk, 1954, p. 66.

[4] *Ibid.*, p. 64.

care își pierde forma ; o mașină care, însă, nu izbutește să sugereze mișcarea, e un obiect mort.

Relațiile cu expresionismul sînt stabilite, prin urmare, mai degrabă prin recursul la surse comune. Din punct de vedere stilistic și al ideilor care prind trup în opera vorticistă, legăturile sînt îndeajuns de fragile. Ele conduc, în primul rînd, spre *Călărețul Albastru* și spre Kandinsky, indiferent de atitudinea lui Wyndham Lewis față de concepțiile și arhitectura imaginii din picturile maestrului de la München. Și, cu precădere, spre o perioadă a evoluției grupului în care aveau să se deschidă perspectivele spre arta abstractă. „Vlăstarul anglo-saxon“ s-a îndreptat nu direct spre expresionism, ci spre unele surse ale lui și le-a interpretat într-un chip personal, în care se recunosc cu greu morfologii specifice artei grupărilor germane.

Londra nu ignora, însă, creația expresionistă : în toamna lui 1913, mai multe picturi semnate de Nolde, Marc și Pechstein au fost incluse într-o expoziție postimpresionistă și, la începutul primăverii anului următor, Walden a trimis o expoziție ce va fi găzduită de o galerie din centrul metropolei engleze. Dar, după război, grupările care păreau a începe să asimileze sugestiile expresionismului german s-au dizolvat și artiștii s-au îndreptat spre alte soluții stilistice. Lewis a mai păstrat o vreme ideile, formulate într-un mod la fel de eclectic, înrudite — într-o măsură — cu acelea ale *Punții ;* apoi, și-a însușit sintaxa Noii Obiectivități și, pe la mijlocul anilor '20, va evolua spre alte viziuni. Sculptorul Jacob Epstein va adopta o atitudine estetică în care sentimentalismul devenea aproape ostentativ. Alții vor adera la suprarealism (Paul Nash), la „realismul magic“ (Edward Wadsworth) sau la o soluție implicînd o monumentalitate de factură clasicistă (William Roberts). Numai David Bomberg a rămas legat, într-o oarecare măsură, de interpretările expresioniste ; dar după 1923 a emigrat în Palestina și influența lui asupra vieții artistice engleze va fi minimă.

Paradoxal, expresionismul n-a influențat în mod notabil arta și literatura Scandinaviei. Creația lui Munch și a lui Strindberg care au constituit o matrice dintre cele mai fertile pentru cultura expresionistă germană, la începuturile ei, au fost interpretate într-un chip diferit în țările Nordului. *Țipătul* lui Munch care și-a aflat largi reverberații în arta Germaniei n-a avut decît un ecou stins în Norvegia. Aceasta și pentru că după începuturile în care expresioniștii aveau să-și afle atîtea afinități temperamentale, Munch a evoluat spre soluții de altă factură, negreșit puțin cunoscute dincolo de hotarele țării sale, unde numele lui va rămîne să evoce constant perioada imagisticii expresioniste : chiar și în expozițiile organizate mult mai tîrziu în Europa, predominante erau lucrările de la cumpăna ce-

lor două veacuri. Pe de altă parte, artistul se dedicase între timp unor genuri ale căror înfăptuiri nu aveau cum să fie știute direct de publicul și chiar de pictorii germani : scenografia și arta monumentală (marile panouri pictate pe pînză, fixate pe pereții aulei Universității din Oslo). Decorurile lui Munch erau destinate pieselor lui Ibsen, reprezentate pe atunci într-un stil de tradiție realistă, căruia i se supunea și scenografia.

Pictura de șevalet însăși se modificase substanțial, culoarea pierzînd mult din intensitate și centrul de greutate al compoziției deplasîndu-se de la reprezentarea omului, de la scena alegorică spre peisaj [1].

Exemplul lui Ibsen a exercitat o influență imensă asupra dramaturgiei moderne norvegiene. Cei mai de seamă autori dramatici moderni : Gunnar Heiberg, Helge Krog, Nordahl Grieg s-au abătut într-o măsură cu totul nesemnificativă de la tiparul stabilit de creatorul *Norei*. Singurul dramaturg norvegian care a compus „piese-ale-visului", Tore Ørjesaeter, nu e dator mai mult lui Strindberg (de la care, se știe, plecaseră expresioniștii germani cînd scriseseră opere de acest gen) decît lui Ibsen și lui *Peer Gynt* al său. Predominantă era tematica realistă inspirată de viața comunităților rurale, de lupta proletariatului, de acțiunile menite să afirme identitatea națională a norvegienilor (mai cu seamă în anii premergători lui 1905, cînd țara și-a dobîndit independența). Opoziția față de tot ceea ce ar fi putut însemna cultură suedeză a avut drept consecință lipsa de interes a scriitorilor norvegieni pentru drama strindbergiană. E adevărat că scrierile lui Knut Hamsun din ultimul deceniu al veacului trecut erau purtătoare ale unor idei specifice gîndirii dramaturgului suedez ; dar ele n-au fost preluate de nici un scriitor important al Norvegiei, nici chiar de cei mai credincioși urmași ai lui Hamsun.

În schimb, în Suedia, personalitatea lui Strindberg domină literatura cu aceeași autoritate cu care o domină Ibsen pe cea norvegiană. „Expresionismul suedez e, fără îndoială, strindbergian" [2]. La șase ani după moartea lui Strindberg, Pär Lagerkvist a publicat un manifest în care se reluau ideile celui ce influențase atît de profund viziunea expresionismului european. Lagerkvist respingea soluțiile dramaturgiei lui Ibsen și îndruma creația dramatică spre exemplul misterelor și moralităților medievale. Afinitățile autorului acestui manifest — conținut în volumul *Teatru modern* din 1918 — cu expresionismul sînt vădite ; poeme de felul lui *Chin* (1916) și *Torsul* (1922)

[1] Richard Vowles, *Expressionism in Scandinavia*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 221.
[2] *Ibid.*, p. 222.

sînt menționate adesea cînd se reconstituie drumul complicat al poeziei expresioniste europene.

În generația lui Lagerkvist, Hjalmar Bergman e autorul unei creații dramatice atît de eclectice, încît nu poate fi încadrată în nici o tradiție specifică. Totuși, în deceniile al doilea și al treilea el a scris un număr important de „parabole" — piese de teatru care îngăduie apropierea lui de estetica expresionismului. În ceea ce îi privește pe dramaturgii unei generații mai tinere, Stig Dagerman, Werner Apenström sau Ingmar Bergman, aceștia „au dezvoltat moștenirea strindbergiană cu o remarcabilă puritate și perseverență" [1].

În orice caz, e edificatoare o comparație între tripticul *Ceasuri de încercare* (1918) al lui Lagerkvist și dramele de tinerețe ale lui Kokoschka. Decorurile indicate de Lagerkvist sînt la fel de sumbre, în pofida unei cromatici la fel de bogate ca la artistul austriac, dar ele sînt construite din întretăierea unor planuri și din contururi angulare ce destăinuie frecventarea cubismului. Iar accentele subiective, atmosfera dramei anticipează mai curînd teatrul absurdului decît expresionismul. Fără să se fi ordonat într-o mișcare literară de tipul celei germane, alcătuindu-se din opere disparate, fără o articulare solidă, expresionismul suedez a parcurs un drum propriu, alegîndu-și-l pe Strindberg drept călăuză.

Teatrul danez a preluat doar accidental concepțiile și tehnica teatrală ale lui Strindberg — singurul dramaturg important care s-a simțit atras de modelul strindbergian a fost Kjell Abell. „Intermediarii influenței expresioniste germane sînt ușor de numit, îndeosebi Svend Borberg, a cărui orientare spre literatura germană e evidentă pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. E aproape la fel de ușor să se izoleze și să se identifice prezența lui Unruh, Toller, Kaiser, Hasenclever și Sorge în teatrul danez al anilor '20, dar aceasta nu s-ar solda cu vreun profit substanțial" [2].

Literatura modernă a Danemarcei s-a apropiat de direcția satirică a expresionismului mai degrabă decît de cea „vizionară" ; lucru explicabil prin forța unei tradiții naționale a umorului, provenind din exercițiile comice de factură plautiană ale lui Ludwig Holberg, din vodevilurile lui Johann Ludwig Heiberg, din piesele satirice ale lui Gustav Wied și, asimilînd sugestiile prozei narative a lui Hans Christian Andersen, cu hazul ei plin de ingenuitate. În ceea ce-i privește pe Abell și pe Carl Erik Soya, cei ale căror nume se rostesc în legătură cu influențele expresionismului german [3], la primul ele sînt ate-

[1] *Ibid.*, p. 223.

[2] *Ibid.*

[3] Vezi Sverre Lyndgstad, *Danish Poetry*, în Preminger, Warnke, Hardison, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 183.

nuate de rezultatele activităţii lui pariziene, cînd lucrase sub îndrumarea lui Jouvet şi a lui Balanchine ; la celălalt — ordonate potrivit unei concepţii raţionaliste. „Se poate demonstra cu oarecare precizie că muzica şi arta suedeză au urmat direcţia expresionismului vizionar, în vreme ce în Danemarca ele au tins întotdeauna să îmbrace forme umoristice (deşi cu unele tonalităţi metafizice), satirice şi sociale“ [1].

În privinţa expresionismului flamand, s-au emis două puncte de vedere, aparent greu de conciliat. Unii l-au asociat cu mişcarea literară şi artistică din Olanda şi l-au caracterizat ca pe un fenomen „cu o existenţă de scurtă durată şi foarte eterogen“ [2]. Alţii, vorbind mai ales despre flamanzii din Belgia, au remarcat şi faptul că printre ei „s-au aflat singurii protoexpresionişti adevăraţi din afara Germaniei, cu excepţia norvegianului Munch“ [3], şi că aici mişcarea „cu rădăcini larg ramificate în tradiţia naţională“ s-a impus „prin opere de puternică respiraţie“ [4]. Ambele constatări sînt, însă, exacte : în Olanda, expresionismul s-a manifestat mai ales în forme ale literaturii ; în Belgia, operele lui cele mai reprezentative aparţin artelor plastice.

Avangarda literară europeană s-a manifestat în centrele culturii flamande (îndeosebi Bruxelles, Anvers şi Amsterdam) abia între 1914 şi 1918, adică după ce îşi dobîndise un loc de seamă în literatura germană, italiană, franceză, rusă, a Europei Centrale şi de Răsărit. Chiar dacă a pus în umbră cubismul, dadaismul sau suprarealismul de expresie olandeză, expresionismul din această ţară nu a dominat niciodată un sector îndeajuns de larg al literaturii. E adevărat că mişcarea expresionistă a reprezentat aici atitudinea cea mai înaintată din întreaga avangardă literară, dar şi cea mai contestată. Influenţele străine (inclusiv cele germane) au fost modificate în chip esenţial de întîlnirea cu tradiţiile naţionale şi puţini sînt scriitorii care şi-au însuşit criteriile stabilite de doctrinele expresionismului german, oricît de vagi şi de contradictorii sînt ele. „Pentru majoritatea scriitorilor olandezi, expresionismul a fost cel mult un mod de a privi lucrurile, o fază, un instrument, cu alte cuvinte un fapt fragmentar şi trecător“ [5].

Cu excepţia cîtorva scriitori (Michel de Ghelderode, Franz Hellens), expresionismul literar nu a avut un răsunet notabil în Belgia

[1] Richard Vowles, *op. cit.*, p. 224.
[2] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *Expressionism in Belgium and Holland*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 225.
[3] John Willett, *op. cit.*, p. 33.
[4] *Ibid.*, p. 165.
[5] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 225.

flamandă. Direcţia cea mai fertilă a mişcării e ilustrată de poeţii „activişti" [1], adversari ai „francizării culturii belgiene de către clasele conducătoare ale ţării". Revista grupării activiste şi-a schimbat numele, *Jong-Vlaanderen (Tînăra Flandră)*, pentru a face şi mai lipsită de echivoc orientarea ei antifranceză. Noul titlu, *De Goedendag („Ziua-cea-bună")* era o aluzie la o luptă din primii ani ai secolului al XIV-lea, cînd măcelarii şi ţesătorii din oraşele libere flamande au nimicit floarea cavalerilor francezi, veniţi să înăbuşe o răscoală a supuşilor contelui de Flandra, vasalul regelui Franţei. Multă vreme, nimic nu părea să anunţe că revista va avea o personalitate îndeajuns de bine conturată, bucăţile literare publicate în paginile ei prezentînd un interes local. Dar în numărul ei din iunie 1916, Paul van Ostaijen a publicat un articol, *Naţionalismul şi noua generaţie*, pledînd pentru o creaţie internaţională înăuntrul căreia armonia operelor aparţinînd diverselor literaturi naţionale („ilustrînd caracterul specific al fiecărui popor") să devină simbol şi temei al unei noi frăţii a umanităţii. El respingea „romantismul şi sentimentalismul" literaturii naţionaliste flamande de pînă atunci, orientată spre trecut. „Van Ostaijen se înşela grav cînd considera că naţionalismul era principala trăsătură a revoluţiei literare europene a acelei vremi ; dar, privită în perspectivă, această eroare e, probabil, răspunzătoare pentru înclinaţia expresionistă a lui Van Ostaijen şi a lui *De Goedendang*. E o coincidenţă frapantă prezenţa în acelaşi număr — şi, după ştiinţa noastră, pentru întîia oară în Flandra — a unei încercări de a defini termenul de *expresionism* ; mai mult, ea era prilejuită de recenzia unei cărţi a aceluiaşi Van Ostaijen *(Music-Hall)*, publicată de curînd. Se cuvine admirată perspicacitatea criticului O[scar] d[e] S[medt], care observa cu precizie nu numai neîmplinirile acestei culegeri de lucrări ale unui începător, ci şi calităţile ei revoluţionare şi promisiunile pe care ea le făcea în privinţa operei poetului" [2].

De Smedt fusese preşedinte al lui „Vlaamsche Kring" (Cercul Flamand) din Anvers, în cadrul căruia organizase dezbateri referitoare la cîteva probleme politice actuale din Irlanda, Polonia, Africa de Sud. Analizele lui literare comparau cu consecvenţă versurile poeţilor flamanzi cu acelea ale futuriştilor şi ale tinerei poezii germane. Tînărul critic belgian explica expresionismul prin cîteva trăsături esenţiale : umanitarismul, identificarea artistului cu întregul cosmos, într-un elan de factură whitmaniană, angajarea lui în luptele sociale şi politice în numele idealurilor păcii şi frăţiei între oameni. Adezi-

[1] Nume împrumutat, şi aici de la titlul revistei germane *Die Aktion* cu ale cărei idei progresiste se identifica, în bună măsură, programul grupului.
[2] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 228.

unea lui la ideologia grupărilor din jurul lui *Die Aktion* şi al lui *Die Weissen Blätter* se vădeşte în năzuinţa sa de „a schimba lumea" ; datorită lui De Smedt, lui Van Ostaijen şi a prietenilor lor de la *De Goedendang*, imaginea mişcării europene de avangardă s-a desenat mai clar în conştiinţa tinerilor scriitori şi artişti din Olanda şi Belgia.

Revista nu-şi formula un program literar clar şi, cu atît mai puţin, unul expresionist. Dar, respingînd realităţile monstruoase ale războiului, crezînd neabătut în frumuseţea pe care o merită lumea omului modern, în fraternitatea popoarelor din toate continentele, ea stabilea cîteva criterii de judecată a sensului creaţiilor artistice pe care şi le vor însuşi mulţi colegi de generaţie ai lui De Smedt şi Van Ostaijen. Începînd din 1917, acesta din urmă proclama ideea „spiritualităţii în artă" — preluată de la Kandinsky (dealtfel, *De Goedendang* publica ample citate din scrierea pictorului de la München). Consecinţele orientării revistei, sub influenţa lui Van Ostaijen, au devenit curînd evidente. Confruntat cu o lume transformată de tehnologie şi de maşină, o lume trăind una dintre cele mai mari tragedii ale sale — războiul —, artistul de la mijlocul celui de-al doilea deceniu al secolului constata că noţiunile înseşi ale timpului şi ale spaţiului, sacralizate de epocile mai vechi, erau puse sub un grav semn al îndoielii şi că umanitatea avea nevoie de o bază mai solidă a acţiunilor ei ; spiritul uman — acoperind domeniile vaste ale vieţii conştiente — trebuie să devină „dinamic, să acţioneze în numele principiului fundamental al înţelegerii între naţiuni. Astfel încît, artistul are datoria să denunţe imitaţia servilă a lucrurilor şi să exprime, în primul rînd, vîrtejul lăuntric din care făptura sa se iveşte, înnoită" [1].

Acestea sînt ideile care au modelat expresia poetică din cel de-al doilea volum al lui Van Ostaijen, *Semnalul*. Influenţele lui Verhaeren, Whitman, Claudel, limbajul biblic se amestecă într-un uluitor vălmăşag în care violenţa diatribei antirăzboinice şi antiburgheze se asociază cu patetismul rugăciunilor, cu descrierile tragice ale peisajului citadin, cu retorica proclamării unei „atotcuprinzătoare expansiuni a sufletului în cosmos", a speranţei „unei noi societăţi întemeiate pe iubire", cu o poetică de origine mistică a „păcatului", a „dorinţei de purificare prin suferinţă", a „misiunii profetice a poetului" care dă „semnalul" unei vieţi „autentice", o viaţă a „catharsisului individual" ce trebuie să pregătească „marea revoluţie pacifistă".

În jurul revistei lui De Smedt şi a lui Van Ostaijen s-au adunat cei mai de seamă poeţi flamanzi din Belgia. O singură personalitate a generaţiei tinere, Wies Moens, nu a aderat la programul lui *De Goe-*

[1] Vezi E. Schoonhoven, *Paul van Ostaijen : Introduction à sa poétique*, Anvers, 1952, p. 76.

dendag : el a editat propria revistă, *Aula*, la Universitatea flamandă din Gand. Deşi mai puţin înclinată spre adoptarea soluţiilor moderniste, *Aula* a participat, printr-un fertil schimb de opinii cu revista din Anvers, la crearea unei atmosfere prielnice receptării noilor direcţii ale literaturii europene.

Într-un articol tipărit într-o efemeră publicaţie de avangardă [1], Van Ostaijen atrăgea atenţia asupra artei *expresioniste* a grupului din Anvers, pictorii Paul Joostens, Floris Jespers şi sculptorul Oscar Jespers. Într-un mod greu de explicat, avangarda artistică din Belgia părea să ignore existenţa unor personalităţi a căror înrîurire fusese recunoscută de expresioniştii germani. E adevărat că pictorii flamanzi nu descindeau direct din viziunea crispată a lui James Ensor ; dar obsedanta revenire a temei morţii, a scheletului şi a măştii cu rînjet sardonic atingea nivelurile cele mai profunde şi mai amare ale unei satire pe care expresionismul o va integra cu totul în comentariile figurative prilejuite de tragedia războiului. Arhitectura compoziţională, construită asemenea scenei unui teatru, apariţia unor arlechini a căror ţeastă e un craniu de mort, împodobit cu tradiţionalul capişon, înspăimîntătoarea aglomerare de măşti sinistre (metaforă a disimulării adevăratei feţe a individului), ochii dilataţi de groază ai celor care asistă la această privelişte nu au, însă, nici o legătură directă cu spiritualismul extatic al poeţilor de la *De Goedendag*. De aceea pictura lui Ensor li se părea, cu siguranţă, o întrupare a unor idei pe care ei nici măcar nu le asimilau cu expresionismul.

Eugène Laermans, a cărui pictură fusese remarcată la Expoziţia de la Dresda (1904) şi comparată cu opera lui Daumier, a lui Goya şi Van Gogh, părea cu desăvîrşire necunoscut artiştilor din vremea războiului. Ei erau, neîndoielnic, mai familiarizaţi cu arta ce descindea din experienţa pictorilor de la Laethem-Saint-Martin — o colonie artistică întemeiată în ultimii ani ai secolului trecut. Uniţi printr-o admiraţie entuziastă faţă de valorile tradiţiei flamande din veacurile al XV-lea şi al XVI-lea, ei redescopereau arta lui Van Eyck şi a lui Brueghel, simplitatea ei gravă. Dintre artiştii primei generaţii de la Laethem, cel care se impusese în modul cel mai autoritar conştiinţei pictorilor flamanzi de la 1918 a fost Albert Servaes, autorul unor tablouri ce se defineau printr-o stilizare aproape brutală a volumelor, printr-o construcţie viguroasă a suprafeţelor colorate, a tonurilor contrastante, printr-o atitudine opusă hotărît simplei naraţiuni a evenimentului. De asemenea, de o tot mai mare preţuire se bucura Jakob Smits, un pictor care adoptase un stil inspirat de arta ţărănească

[1] *De Stroom*, I (1918), pp. 103—117, 152—171, 208—224 ; vezi Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 231—32.

flamandă ; autor al unor compoziții ce comentau momente ale existenței oamenilor din satul său, așezat lîngă frontiera cu Olanda.

Cea de-a doua generație de la Laethem-Saint-Martin a început să se afirme în jurul lui 1909. Atunci se adunaseră, în satul de lîngă Gand, Frits van den Berghe, frații Gustav și Léon de Smet, Constant Permeke și criticul P. G. van der Hecke. „Aceștia au fost oamenii care au creat expresionismul belgian, chiar dacă nimic nu părea să se refere la pictura expresionistă în arta creată de acești pictori pînă în perioada războiului“ [1]. Dar atunci Permeke a pictat compoziția *Străinul* : se afla în Anglia, unde fusese evacuat de pe linia frontului, grav rănit. Tînărul artist se îndrepta spre exemplul lui Brouwer și Teniers, al căror grai aspru s-ar părea că îl vorbesc personajele lui, oameni masivi și aspri, făpturi ale pămîntului. Nu știu în ce măsură ei descind — cum s-a spus — din influența realismului lui Courbet (e adevărat, pictorul *Înmormîntării la Ornans* a avut mulți discipoli în Belgia). Poate că structura însăși a formelor picturale ale lui Permeke e datornică sculpturii naive flamande. „Masivă și sumară, forma e modelată de o mînă impetuoasă și brutală“ [2] — s-a spus despre pictura lui. Umanitatea e reprezentată în forța ei elementară, omul e integrat, măreț, în natură, asemenea pietrei, copacului și pămîntului. Pictura lui Permeke nu e totemică : oamenii lui sînt sculpturali, așa cum bolovanii mari sînt sculptați de vînturi și de ape.

Întors în țară după război, artistul se va întîlni din nou cu De Smet și Van den Berghe, repatriați și ei din Olanda, unde se refugiaseră în timpul războiului. Acolo se întîlniseră cu expresionismul german în care recunoscuseră o viziune foarte apropiată de aceea a lor, dar într-o formulare cu mult mai precisă. Acești primi ani ai perioadei interbelice sînt cei ai afirmării mai limpezi a expresionismului flamand. Foștilor membri ai grupării de la Laethem li se alăturau acum alți artiști ai aceleiași generații. Jean Brusselmans construia imaginile unei cosmologii pline de o misterioasă neliniște. Edgar Tytgat ilustra o candidă visare a unui paradis rustic pierdut pentru totdeauna. Dar Frans Masereel introducea un accent polemic lucid, protestul împotriva regimului burghez, a stratificării inechitabile a societății capitaliste, a filistinismului.

Glasul său nu era izolat în Belgia acelei vremi. Ofensiva guvernului împotriva cercurilor politice progresiste, pe de o parte, a militanților pentru o cultură specific flamandă, pe de altă parte, crease o stare de intensă nemulțumire. „E foarte evident că tinerii revoluționari, membrii cercurilor «activiste», supuși persecuțiilor, soldații întorși de

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 165.
[2] E. Langui, *Permeke*, Anvers, 1947, p. 66.

pe front, studenții rămași în afara școlii (cei ai universității de limbă flamandă de la Gand nu mai aveau voie să-și continue cursurile) abia așteptau ivirea celui dintîi prilej să se regrupeze în alte locuri decît redacțiile vechilor reviste care încercau să-și recapete respirația [1]. Se înregistrează, înainte de orice, crearea unor publicații antiguvernamentale — de exemplu, *Staatsgevaarlik (Periculos pentru ordinea publică)* —, publicații care-și schimbau mereu numele, ca să se sustragă vigilenței legiuitorilor și judecătorilor" [2]. Revista pomenită mai sus a publicat numai patru numere (în septembrie și octombrie 1919) ; semnate cu pseudonime, articolele și poemele demonstrau viabilitatea ideilor activiste și solidaritatea tinerilor redactori cu marxismul, cu lupta lui Karl Liebknecht, cu umanitarismul lui Romain Rolland și al lui Barbusse. În paginile revistei au fost lansate mai multe manifeste chemînd tineretul flamand să participe la „fondarea unui nou internaționalism", altele — în sprijinul acordării drepturilor egale pentru femei, poeme ale deținuților și ale emigranților politici (printre ele, *Noul Canaan* al lui Victor J. Brunclair, apel către flamanzi să participe la revoluția mondială).

În 1920 a văzut lumina tiparului publicația care avea să preia „torța expresionismului umanitarist" — cum numesc comentatorii belgieni această direcție specific flamandă a mișcării expresioniste. Revista se numea *Ruimte* (Spațiu) și era editată de criticul E. de Bock, fost redactor al unor reviste de avangardă, suprimată în timpul campaniei antidemocratice a guvernului, în anii imediat următori încheierii războiului. Sociologului Herman Vos i-a revenit sarcina scrierii manifestului ce avea să fie publicat în primul număr. Lămurind înțelesul titlului revistei, manifestul lui Vos mărturisește năzuința unei semnificative lărgiri a *spațiului spiritual* al omului și o fermă hotărîre de a aplica întrebările fundamentale ale creației literare și artistice la existența socială și politică a lumii moderne. „Spațiu" înseamnă deopotrivă „dezvoltarea internațională a mișcării" pe care o predicase și *De Goedendag* [3] și depășirea individualismului susținut de publicațiile estetizante de la sfîrșitul secolului trecut, adoptarea unei morale sociale în numele căreia artistul trebuie să fie un om de acțiune, militînd pentru „organizarea unui sistem de valori culturale colective", corespunzînd nevoilor proletariatului, ale Partidului Socialist și ale întregii națiuni. Apropierea de ideile promovate

[1] În 1918, odată cu *De Goedendag*, au fost suspendate, prin ordin al guvernului, numeroase publicații flamande de stînga.
[2] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, pp. 232—33.
[3] A cărui echipă redacțională lucra acum pentru noua revistă ; dintre noile nume prezente în paginile lui *Ruimte* și care nu apăruseră în *De Goedendag*, cel mai important e cel al lui Wies Moens.

la *Die Aktion* e elocventă. Nu toți colaboratorii lui *Ruimte* erau la fel de hotărîți în adoptarea unei atitudini militante politice, dar cu toții împărtășeau idealul fraternității umane și speranța că va fi alungată mizeria din lumea locuită de oameni.

Tonul literaturii publicate în *Ruimte* nu e cîtuși de puțin acela al amărăciunii, al dezamăgirii sau al pesimismului. Aceasta în pofida tragicelor experiențe trăite de scriitori. Exemplul lui Moens e cel mai adesea evocat : tînărul poet fusese întemnițat, pus în libertate doar pentru un scurt timp (în care asistase la agonia mamei sale) și, apoi, închis din nou. „Aureola martirului sporea strălucirea laurilor ce-l încununau pe poet“ [1]. Moens a fost unul dintre scriitorii cei mai îndrăgiți de public (se pare, nu numai în Belgia flamandă, ci și în Olanda). Volumele lui, *Scrisori dintr-o celulă* și *Mesajul,* pledînd pentru idealul frăției universale, au fost întîmpinate cu un entuziasm care-l întrecea chiar și pe acela al admiratorilor lui Van Ostaijen. O parte însemnată a acestor poeme (ca și cîteva traduceri ale versurilor lui Däubler, traduceri semnate tot de Moens) apăruseră în *Ruimte.*

Cultura expresionistă germană exercita o puternică atracție asupra colaboratorilor revistei. Traducerilor lui Moens din Däubler (și, foarte curînd, din Else Lasker-Schüler) le-au urmat comentariile lui Karel Chrispeels, aflat pe atunci în Germania și care prezenta cu adîncă admirație antologia lui Pinthus. Numele lui Buber, Brod, Werfel și Edschmid apăreau adesea în paginile revistei. Gaston Burssens, deși vădit influențat de Van Ostaijen (prin intermediul căruia, însă, ajungea la viziunea expresionistă a orașului amenințător, vrăjmaș al viselor de frumusețe ale omului modern), adera la o concepție mai autentic integrată în curentul de idei generat de tînăra poezie germană. Convins pe deplin că poezia extraeuropeană poate insufla un nou ideal spiritual literaturii moderne, el a tradus, prin mijlocirea faimoasei antologii a lui Klabund, versuri ale poeților clasici chinezi, publicate sub titlul evocator (folosit și de tălmăcitorii în alte limbi [2]) ; *Flautul de jad ;* apoi, cîteva poeme disparate din Li Tai-pe și Hafiz. Arta africană a produs un puternic efect asupra tînărului poet belgian. Și nu era singurul admirator al culturii popoarelor din Africa : Victor Brunclair (care proclama drept model al poeziei sale versul lui Whitman, al lui Werfel și al poeților militanți de la *Die Weissen Blätter)* recunoștea fertilitatea sugestiilor pe care le punea la îndemînă poezia neagră, interpretată de el în sensul introducerii sincopelor ritmice și a virtuozității sonore. În *Ruimte,* el a publicat cîteva articole referitoare la tendințele artei moderne, în centrul cărora Brunclair așeza expresionismul.

[1] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 233.
[2] De pildă, așa cum se știe, de Al. T. Stamatiad.

Van Ostaijen, care visa la întemeierea unei reviste capabile să concentreze în juru-i un grup la fel de unit și de influent ca acela de la *Der Sturm*, s-a alăturat destul de tîrziu cercului de la *Ruimte* : abia după ce și-a dat seama că atmosfera din Belgia nu era deocamdată prielnică unei asemenea întreprinderi. Dar, de îndată ce a început să publice, contribuția lui a fost abundentă : poeme, bucăți în proză (intitulate *Grotești)*, un eseu despre Picasso (atacîndu-i pe criticii care vedeau în noua orientare spre clasicism a pictorului semnul morții cubismului) ; aproape întregul număr al optulea al revistei era acoperit de colaborările lui Van Ostaijen. Poemele lui (dintre care unul era dedicat unui student ucis în timpul unei demonstrații) nu vădeau nici un fel de afinități cu tonul imnic al poeziei cultivate la *Ruimte ;* dar preocuparea lui de înnoire a expresiei literare îl aducea în preajma modelelor germane pe care le urmau și unii dintre fondatorii revistei.

Tendințele mai evident orientate spre o artă cu o valoare politică și socială (stabilită ca țintă spre care se cuvenea să tindă revista) sînt ilustrate de Brunclair, secretar al grupului *Clarté* din Anvers, unul dintre numeroasele cercuri ce constituiau ampla mișcare pentru pace întemeiată de Barbusse și de Romain Rolland, și colaborator al revistei editate de acest grup, *Opstanding (Înviere)*. „Dar nimic din toate acestea nu se întrezărește în *Ruimte*“ [1]. Singurul colaborator care a încercat să traducă în propria creație programul generos al lui Vos a fost unul dintre studenții acestui sociolog radical : Maurits van de Moortel (publicînd sub pseudonimul W. de Man). Membru al Partidului Socialist, a aderat la principiile formulate la *Die Aktion*, l-a ales pe comunistul Rubiner drept model al atitudinii lui literare și a scris o poezie inspirată din existența cotidiană, slăvind proletariatul flamand și pe cel din întreaga lume, ziditor al societății viitoare.

Dar, în general, *Ruimte* nu și-a împlinit misiunea pe care și-o asumase în manifestul lui Herman Vos. Idealul politic și revoluționar e îndeajuns de estompat ; însă, adunîndu-i laolaltă pe cei mai reprezentativi scriitori ai unei generații ce observase, cu luciditate, că literatura flamandă avea nevoie de o înnoire reală a temelor și a expresiei, ea a creat o atmosferă favorabilă creației moderne, îndeosebi expresionismului, rol pe care *De Goedendag* nu-l putuse juca. Prezența unor articole, cu accent apăsat antielitist și antipasivist, polemica (purtată mai ales de E. de Bock, redactorul revistei) cu individualismul estetic și „hedonismul comercial“ îi desenează lui *Ruimte* un profil distinct în viața literară belgiană și în cea de expresie flamandă, deopotrivă din Belgia și din Olanda.

[1] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 236.

Dintre publicațiile care susțineau, fățiș sau indirect, estetica expresionismului (unele dintre acestea, de orientare catolică), o mențiune specială se cuvine lui *Het Overzicht (Panorama)*, apărută între 1921—25 sub conducerea lui Fernand Berckelaers (care va adopta, ceva mai tîrziu, pseudonimul Michel Seuphor). Aici se discutau, ca și la *De Goedendag*, *Ruimte* sau *Opstanding*, necesitatea unei literaturi angajate, militînd pentru idealurile sociale ale claselor oprimate ; dar personalitatea revistei era conferită de seriozitatea cu care se discutau (mai cu seamă în articolele redactorului ei) problemele stilului, în primul rînd, ale stilului expresionist.

În 1928, odată cu moartea lui Van Ostaijen, poezia expresionistă flamandă se stinge. Singurul poet care i-ar fi putut dărui prestigiul necesar supraviețuirii, Marnix Gijsen, s-a retras tocmai atunci într-o dureroasă tăcere. Moens evoluase surprinzător spre o poezie spirituală de esență catolică și se alăturase grupării „mesianiștilor". Încercările lui Brunclair de a introduce forme sintactice de inspirație expresionistă au eșuat. Amintirea perioadei expresioniste nu s-a șters însă cu totul. Achilles Mussche, de exemplu, a recurs la experiențele expresionismului umanitarist (la care aderase, publicînd în 1927 volumul *Cele două patrii)*, cînd a compus, în 1950, ampla reconstituire istorică *Lîngă zidul clopotniței*, inspirată de lupta țesătorilor flamanzi împotriva capitalismului și a mașinilor.

În schimb, teatrul a păstrat cu mai multă consecvență orientarea expresionistă a creației din anii '20. Și aici, un rol însemnat l-a avut *Ruimte* : cronicarul ei dramatic, Karel Chrispeels, era un admirator al lui Unruh. O altă revistă, *Pogen* (Încercări), înființată de Moens, a avut o contribuție și mai decisivă în această privință. Ideile regizorale ale lui Appia și Craig erau comentate în termeni extrem de favorabili de criticul teatral al revistei, G. Heyndrickx. Exprimîndu-și rezervele în legătură cu „extremismul" concepției de la *Sturm-Bühne*, el îi considera pe Sternheim, Kornfeld, Kokoschka, Friedrich Wolf și Kaiser drept „cei mai reprezentativi autori dramatici ai epocii" [1]. „Încă o dată, expresionismul «ideilor», al lui «Omul-în-centrul-lucrurilor» exercita o atracție mai mare decît experimentul formal al «Laboratorului cuvintelor»" [2].

O personalitate importantă a teatrului expresionist a fost regizorul J. O. Gruyter, director — începînd din 1920 — al trupei itinerante *Vlaamsche Volktooneel* (Teatrul popular flamand) ; secretarul literar al trupei era Moens, traducător în flamandă al mai multor drame de inspirație medievală. Provenind dintr-un grup care nu

[1] Vezi Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 242.
[2] *Ibid.*

avea nici un fel de legătură cu estetica expresionistă, Herman Teirlinck a pus în scenă și a compus, la rîndu-i, într-un stil care era inspirat, fără îndoială, de acela al teatrului contemporan german, cîteva drame de evidentă factură expresionistă : *Filmul cu încetinitorul* (reprezentată la Bruxelles în 1922), *Îți sînt credincios* (1924) — dramatizare a unei legende medievale, *Omul fără trup* (1925) și mai multe opere destinate reprezentațiilor în aer liber : *Jocul Turnului* (1923), *Jocul de la A la Z* (1924), *Ave* (1928). Teirlinck concepea teatrul ca pe o creație opusă naturalismului, menită să pună în lumină tipuri umane și idei care „nu cad niciodată în starea de stagnare și degenerare a conceptelor abstracte" [1]. I s-a reproșat că „nu a știut întotdeauna să-și adapteze limbajul manierist spiritului profund social al dramaturgiei sale" [2]. Cu toate acestea, nici un dramaturg contemporan din Belgia flamandă nu a dobîndit popularitatea durabilă a lui Teirlinck.

Începînd din 1924, *Vlaamsche Volkstooneel* a trecut sub conducerea regizorului olandez J. de Meester. Repertoriul și stilul interpretării impuse de noul director i-au adus teatrului recunoașterea internațională a unei adevărate originalități de concepție. Se jucau Shakespeare, O'Neill, Claudel, Cocteau, și — dintre belgieni — Henri Ghéon, Michel de Ghelderode, Anton van de Velde, piese populare, drame medievale. Teatrul de factură populară, reprezentat în piețe publice sau în săli imense, avea o veche tradiție în Flandra. Totuși, pînă la Ghelderode, nici un dramaturg belgian n-a izbutit să investească această tradiție cu valoarea unui mesaj de rezonanță universală. Scriitor de origine flamandă, el a integrat aceste drame într-o formă teatrală aspră și plină de sevă. Piesele lui erau scrise în franceză pentru teatrul lui De Meester ; acesta le-a tradus și le-a reprezentat imediat. Așa se explică, de pildă, că *Imagini din viața lui Francisc din Assisi, Barabbas* sau *Pantagleize* au fost jucate în flamandă cu un sfert de secol înainte ca publicul francez să fi descoperit viziunea modernă a autorului lor.

Ghelderode contopea influențele receptate din opera lui Strindberg și a lui Maeterlinck cu inflexiunile expresioniste ale teatrului și cinematografului contemporan. Așa se întîmpla cu *Moartea doctorului Faust* „tragedie pentru music-hall" — cum o subintitula autorul ei), scrisă în 1926, și cu *Don Juan* („dramă-farsă pentru music-hall") din 1928. Și în creația lui de mai tîrziu s-au relevat semnele unei încorporări a esteticii expresioniste în „excerbarea sintezei limbajului dramatic, în atmosfera de spaimă, în tendințele contradictorii, precum

[1] Cf. S. Lilar, *The Belgian Theater since 1890*, New York, 1950, p. 116.
[2] *Ibid.*, p. 118.

misticul şi grotescul, într-un soi de exces ce duce cu gîndul mai curînd la Bosch decît chiar la Ensor sau la Jarry, cu care Ghelderode s-a simţit înrudit"[1].

În discuţiile referitoare la expresionism au fost incluse şi piesele pline de o culoare debordantă ale lui Fernand Crommelynck, un belgian francofon, al cărui *Încornorat magnific* — o tragi-comedie despre gelozie şi cruzime — a fost reprezentat în premieră la Paris, în 1921. Piesele lui Crommelynck atingeau registrul patetismului şi al delirului prin amploarea aberantă pe care o dădea banalului şi ridicolului şi prin confruntarea năzuinţelor la o imposibilă puritate cu realitatea de o înspăimîntătoare vulgaritate.

Cu toate succesele obţinute de Crommelynck (jucat în 1925 şi de Jouvet) şi de Henri Soumagne (a cărui dramă, *Celălalt Messia*, adînc înrîurită de ideile despre teatru ale lui Meyerhold şi Piscator, a fost reprezentată în regia lui Lugné-Poë, în 1923) se impune constatarea că literatura de limbă franceză a Belgiei a rămas, în general, indiferentă faţă de expresionism. Nu s-a semnalat nici o reacţie semnificativă, de exemplu, împotriva generaţiei de scriitori strînşi în jurul revistei *La Jeune Belgique (Tînăra Belgie)*, o publicaţie eclectică, de orientare cosmopolită, în vreme ce avangarda flamandă a considerat absolut necesară polemica vehementă cu *Van Nu en Straks (Azi şi Mîine)*, purtătoarea unor idei foarte asemănătoare celor susţinute de publicaţia francofonă. Un timp, convingerea cu care scriitorii şi artiştii flamanzi aderau la principiile avangardei se măsura cu violenţa tonului adoptat în replicile date lui *Van Nu en Straks*.

Literatura belgiană de limbă franceză fusese prea adînc influenţată de simbolism, iar spiritul valon preluase, într-un îndelungat proces de istorie culturală, fundamentele carteziene ale raţionalismului tradiţional care se opunea, în fapt, exceselor şi deformării proprii viziunii expresioniste. E tot atît de adevărat că, spre deosebire de artele plastice, unde fenomenul era mai unitar, iar operele se înscriau mai limpede în domeniul esteticii expresioniste, nici literatura flamandă nu asimila expresionismul ca pe o formulă pe deplin individualizată : influenţele poeziei germane asupra versului flamand erau contrabalansate de cele ale futurismului, ale mişcării *dada* şi, în general, ale unei avangarde complexe, cu un contur îndeajuns de imprecis. În ultimii ani ai creaţiei sale, de pildă, Van Ostaijen se apropiase mai mult de Apollinaire, Cocteau, Cendrars şi Max Jacob decît de expresionişti (singurul scriitor german faţă de care şi-a păstrat un interes constant a fost Stramm). Majoritatea celorlalţi poeţi belgieni au evoluat spre modalităţi în care se recunoşteau cu greu su-

[1] Paul Hadermann, Jean Weisberger, *op. cit.*, p. 243.

gestiile vreunei mișcări anume. Cu puține excepții, proza a receptat tîrziu înrîurirea expresionistă (care, cum se știe, nu s-a manifestat prea energic nici în Germania) ; Gerard Walschap, cel mai important reprezentant din anii '20 al înnoirilor de obîrșie expresionistă se afla sub influența misticismului extatic al lui Moens cel puțin în egală măsură ca și sub aceea a prozei germane (dealtminteri, îndată după publicarea romanului său, *Waldo*, în 1928, scriitorul se va despărți de biserică, dar tendința expresionistă a prozei sale nu va depăși recursul la un fel de vag primitivism). În ceea ce privește teatrul, „s-ar putea vorbi mai curînd de o frapantă asemănare a ideilor contemporane decît de o influență directă și exclusivă a scriitorilor germani" [1].

Literatura modernă olandeză, ni se atrage atenția [2], nu a urmat un curs identic aceluia al literaturii flamande din Belgia ; comunitatea lingvistică nu a creat opere similare, pentru că în cele două țări împrejurările au fost foarte diferite. În Olanda neutră lipsea experiența directă a tragediei războiului și ecourile artei lui De Smet sau Frits van den Berghe, refugiați aici în vremea cînd țara lor se afla sub ocupație, au fost destul de slabe [3]. Tradițiile ideilor literare erau, de asemenea, diferite în Olanda a cărei independență națională fusese proclamată cu mult înaintea celei a vecinei sale de la sud (asupra căreia ea își stabilise dominația vreme îndelungată).

Expresionismul flamand se constituise prin asimilarea în cultura națională a influențelor germane și franceze, combinate într-un chip foarte specific. El a determinat, la rîndu-i, apariția unor forme expresioniste în cultura olandeză, unde literatura și arta create la Berlin, München sau Viena la începutul secolului nu erau foarte bine cunoscute. Într-un proces cultural paralel, însă, un expresionism autonom a apărut în Olanda, deși revistele culturale, cu un conținut foarte eclectic (în care expresionismul era reprezentat destul de timid), contrastau cu periodicele combative din Sud.

Chiar în primul an al apariției revistei *Het Getij* (1916), criticul C. van Wessem declara că „astăzi, adevărul se află mai presus decît arta și artificiul" [4]. Principalul dușman al acestui principiu era estetismul : noile sensuri ale frumuseții trebuiau descoperite într-un

[1] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 245.
[2] Vezi *ibid.*
[3] Nici influența altor artiști expresioniști care s-au aflat în Olanda în timpul războiului nu a fost mai puternică : Heinrich Campendonk, ungurul Bela Czóbel, cehul Emil Filla (pe atunci, e adevărat, în plină perioadă cubistă), Le Fauconnier, venit în 1914 să-și petreacă vacanța aici, surprins de izbucnirea războiului și rezident în Amsterdam pînă în 1921.
[4] Cf. Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 246.

permanent contact cu viața. Peste un an, în paginile aceleiași publicații, Herman van den Bergh tipărea un eseu în care atrăgea atenția asupra valorilor cuprinse în literatura contemporană germană, inclusiv în cea expresionistă. Iar în 1918, Theo van Doesburg anunța în aceeași revistă ivirea unei noi direcții artistice, menite să dezvăluie universul lăuntric al omului, relațiile lui cu întregul cosmos, intensa suferință a existenței și necurmata aspirație la frumusețe, la adevăr, la dreptate : numele acestei arte e *expresionism* [1].

Ruptura cu „idolatria Frumosului și a Individualului", întrupată de estetismul tradițional de la sfîrșitul secolului trecut, era marcată de un pronunțat „dispreț față de concepția «senzației efemere» și față de «plăcerile rafinate» pe care le susținea ea" [2]. „Deviza artei acelei vremi era *dinamismul,* în contrast cu atitudinea pasivă și receptivă îmbrățișată de impresionism" [3]. Era respinsă concepția unui *mimesis* atotstăpînitor, arta nu mai urma îndemnurile percepției, ci ale Ideii ; poezia „sensibilității și sentimentalismului descriptiv" era declarată anacronică, pentru că rămăsese indiferentă la ritmul și la dramele vieții citadine. Realitatea însemna „energie, mișcare și tensiune".

În 1925, Henrik Marsman își publica „tezele" care susțineau și justificau noile direcții artistice ; el preciza un punct de vedere împărtășit de mulți scriitori și artiști din generația sa : „cauza ruinei acestei civilizații e individualismul". Se deslușea în cuvintele lui aspirația de a transcende limitele *eului,* de a-l identifica, patetic, cu o cauză socială, filosofică sau, mai simplu, artistică. Dorința de expansiune a făpturii umane, conștientă — însă — de propria fragilitate, străbate întregul text al „tezelor" lui Marsman. Visul atotcuprinzătoarei frății dintre oameni nu îi însuflețea numai pe cei de la *Het Getij,* ci și pe artiștii de la o altă publicație a vremii, *De Stijl,* care nu părea să manifeste vreun interes deosebit față de mișcarea expresionistă.

Revoluția din Rusia dăduse un sens mai precis acestei năzuințe de fraternitate universală, care fusese deprinsă, la început, de la Verhaeren și de la Romain Rolland. Din primele luni ale lui 1918, la *Het Getij* se manifestă un interes tot mai susținut pentru problemele omenirii de dincolo de frontierele apărate de statutul de neutralitate al Olandei. Van Doesburg e unul dintre cei care acționează cu consecvență pentru lărgirea orizontului colegilor săi de redacție.

[1] P. Fierens, *Les antécédents de l'expressionnisme,* Bruxelles, 1951, p. 39.
[2] *Ibid.,* p. 36.
[3] Paul Hadermann, Jean Weisberger, *op. cit.,* p. 247.

I se alătură Joseph Leonard, membru al grupului de la *Ruimte*, care în scrisorile sale trimise din Belgia le revelează tinerilor artiști olandezi imaginea tragică a unei țări înfrînte, ocupate, unde întoarcerea multor tineri e așteptată în zadar. Aspirația la „frăția între toți oamenii acestei lumi" căpăta, astfel, un contur concret, înceta să fie doar o speculație metafizică. Înclinația spre cultura franceză, caracteristică orientării de pînă atunci a revistei, devine — evident — insuficientă. Apar entuziaste recenzii ale lui Van den Bergh la recentele traduceri ale *Firelor de iarbă* (Whitman a fost, dealtminteri, unul dintre poeții care au determinat în chipul cel mai hotărît orientarea tinerilor scriitori olandezi din jurul lui 1920). Încă din 1916, A. H. Feijs adoptase un stil aspru, abrupt, care mărturisea apropierea de poezia lui Stramm ; dar abia după război, cînd orizontul poeziei și al criticii literare olandeze se lărgise mult, versurile expresioniștilor germani au fost discutate ca niște creații capabile să cuprindă neliniștea modernă.

Cele două volume de versuri ale lui Van den Bergh *(Arcul* — în 1917 și *Oglinda* — în 1925) „au netezit drumul tendințelor expresioniste" [1] în poezia olandeză. Poemele sale proclamau primatul viziunii asupra percepției, cereau „re-crearea naturii prin mijloacele limbajului poetic", integrarea în expresie literară a „sensului mișcării" și a „intuiției universale" ; ele se caracterizau prin „concretizarea cuvintelor abstracte", „omisiunea articolelor", „fuziunea imaginilor eterogene cu un colorit intens, tipic expresionist" și, despărțindu-se de tradiția metricii clasice, „introduceau un staccato ritmic" [2] ce va fi reluat, în forme tot mai îndrăznețe, de poeții deceniului următor.

„Expresionist fără știrea lui", Van den Bergh a influențat o generație întreagă de poeți (cei mai reprezentativi dintre ei — Henrik Marsman, H. de Vries, Jan Slauerhoff) care erau, însă, familiarizați cu principiile expresionismului dar — paradoxal — le-au ilustrat într-un chip mai puțin convingător decît înaintașul lor.

O direcție neașteptată au luat ideile expresioniste în teoria artei plastice olandeze. E adevărat că Mondrian și, mai ales, Van Doesburg porneau, în parte, de la concepțiile lui Kandinsky și ale *Călărețului Albastru* — deci, de la o viziune foarte diferită de aceea sfîșiată de spaimele *Punții* care o vreme va fi identificată cu expresionismul picturii germane. Dar, chiar și așa, ei determinau o orientare spre ideile unei mișcări foarte diferite de acelea pe care arta olandeză modernă le cunoscuse pînă atunci. Iar cînd un reprezentant de frunte al moder-

[1] Paul Hadermann, Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 249.
[2] Vezi *ibid.*, pp. 249—50.

nismului (adoptînd o poziție ce avea puține tangențe cu expresionismul german), Albert Verwey, va compune poeme închinate lui Marc și lui Kandinsky, iar Marsman va construi imagini halucinante ale „cailor albaștri" ai lui Marc, se va produce neîndoielnica dovadă că mișcarea din Germania începuse a prinde rădăcini în cultura olandeză. Și, foarte simptomatic, prin mijlocirea artelor vizuale, înaintea literaturii.

Verwey fusese cel care, în 1916, identificase pe cei doi pictori care aveau să producă modificările cele mai semnificative în viziunea artiștilor olandezi : Marc și Kandinsky. Era o epocă în care un adevărat „cult al lui Van Gogh" se constituia în Olanda și cînd numele lui Servaes și De Smet erau tot mai adesea menționate în comentariile referitoare la evoluția artei contemporane în lume. Marsman socotea, însă, că — mai presus de orice alt artist modern — Marc era cel care împlinea o sinteză necesară a sensibilității și a ideii și-l numea „cubistul sentimentului". Iar Marsman îl declara „model ideal" al poeziei sale, pentru că izbutește să transmită, prin culoare, o informație pur subiectivă, fără referințe la lumea tangibilă. Dar cel dintîi care a abordat stindardul expresionismului a fost un pictor, Van Doesburg, autor al unor schițe în proză („compoziții literare expresioniste") publicate în *Het Getij* în februarie 1919.

Spre deosebire de artiștii belgieni din Flandra, pictorii olandezi studiaseră la Paris și receptaseră mai ales influențele cubiste și futuriste. Cei mai de seamă reprezentanți ai avangardei (cu excepția lui Van Doesburg, care lucrase o vreme la Weimar, cu *Bauhaus*-ul, au cunoscut arta modernă germană în cîteva expoziții : Jan Sluyters în colecțiile lui Uhde și Kahnweiler ; Leo Gestel la o expoziție deschisă la Haga, în 1912 ; Lodowijk Schelfhout la o expoziție pariziană.

Răsfoind cataloagele expozițiilor de artă modernă organizate între 1911—13, la Stedelijk Museum din Amsterdam de *Moderne Kunstkring (Cercul artei moderne)*[1], se poate constata că expresioniștii nu erau reprezentați decît de Kandinsky, Marc și Le Fauconnier[2].

Curentul poetic al anilor '20 care a avut unele afinități mai clare cu expresionismul și-au luat numele de *vitalism*, implicînd în felul acesta, simbolic, încrederea în izbînda vieții umane, pusă atît de grav în primejdie în timpul războiului din 1914—18 (pe care poeții olandezi participanți la mișcare l-au privit ca pe una dintre crimele cele mai odioase din istoria lumii). Aparținînd unor grupări de orientare

[1] Înființat de Sluyters și Mondrian, în 1910.
[2] În 1911 au fost expuse 38 lucrări de Cézanne ; în 1912, 33 de Le Fauconnier și 23 de Gauguin ; în 1913 — din nou Le Fauconnier împreună cu 14 lucrări de Kandinsky și 17 de Marc.

filosofică diversă, poeţi ca Van den Bergh (adevăratul fondator al mişcării), Marsman (unul dintre primii adepţi), fraţii Gerard şi Henri Bruning, Jan Engelman, H. de Vries, Jan Slauerhoff au conferit vitalismului o structură compozită, ale cărei linii de legătură dintre diversele forme de manifestare sînt foarte generale şi nu pot alcătui un contur definitoriu. Unii profesau un adevărat misticism al „elanului vital" (care dădea numele mişcării), fără să-l despartă însă de o polemică ardentă cu societatea burgheză a cărei structură li se vădea a fi antiumană şi anacronică.

Divinităţile acestei religii a vieţii erau Dostoievski, Nietzsche şi Verhaeren ; numele lui Kandinsky era de asemenea rostit adesea, ca şi acela al lui Worringer. La Slauerhoff, *viaţa* însemna acţiune, aventură ; la Van den Bergh, un fel de senzualism păgîn ; la Marsman, individualism anarhic. De la polaritatea viaţă/moarte (în care ei proclamau supremaţia celei dintîi), la sentimentul solidarităţii cu întreaga omenire, temele abordate de mişcarea literaţilor olandezi erau multiple. Dar aderau cu toţii la un principiu care constituia baza operei lui Marsman şi a lui Maurits Molenaar : valoarea artei e măsurată cu aceea a omului care a creat-o şi cu intensitatea vitală a ideilor puse de el în circulaţie, a trăirii lui sentimentale.

În jurul lui 1926, relaţiile literaturii olandeze cu expresionismul păreau a fi început să dispară (ele vor dobîndi o nouă putere la începutul deceniului al 6-lea — fenomen ce poate fi observat şi în cultura altor ţări).

Incă din 1924, criticul Dirk Coster vorbea despre o „întoarcere la disciplină", ceea ce echivala cu adoptarea unei tehnici poetice de factură post-simbolistă. Procesul e reprezentativ pentru lirică, teatrul şi proza (cu excepţia unui roman, *Oraşul părăsit* al lui G. van Duyn, şi a compunerilor groteşti ale lui Van Ostaijen) rămînînd tot timpul departe de experimentul expresionist. În 1925, Karel van den Oever, colaborator la *Pogen,* declara că şi-a pierdut încrederea în viitorul mişcării.

Sunetul propriu poemei expresioniste s-a făcut, totuşi, auzit in versurile baladei olandeze — gen specific al poeziei din această ţară — de-a lungul celor două decenii care au urmat, pînă în preajma lui 1950, cînd revirimentul expresionist a fost remarcat de criticii literari. În artele plastice ale Olandei (spre deosebire de Belgia, unde estetica mişcării expresioniste a rămas dominantă pînă după izbucnirea celui de-al doilea război mondial), expresionismul nu cunoscuse decît o foarte scurtă perioadă de afirmare. Aici nu existase tradiţia unui grup asemănător celui de la Laethem, pe care Van den Bergh, fraţii

De Smet, luxemburghezul Joseph Kutter [1] şi mai ales Permeke — artist de forţă expresivă care îl aşază alături de cei mai de seamă maeştri ai artei europene din acest secol, au continuat-o.

Nici în cultura franceză nu au existat grupări care să fi adoptat vreunul dintre programele expresioniste de la răsărit de Rin. Simptomatic, Apollinaire îl va cita pe Georges Rouault — artistul despre care se va spune că a întemeiat o nouă direcţie, foarte personală, a expresionismului — printre pictorii cubişti. Expresionismul francez se înfăţişează, de fapt, ca o însumare a cîtorva biografii artistice ale cîtorva pictori cu o personalitate precis conturată în cuprinsul artei vizuale moderne. Direcţiile stilistice pe care le-au ilustrat — mai ales reprezentanţii generaţiei mai vîrstnice — au fost stabilite ulterior de istoricii de artă ; în primul rînd, printr-o comparaţie retrospectivă cu expresionismul german.

Legăturile unor artişti din şcoala de la Paris cu grupările germane au rămas, în general, fără consecinţe importante în planul evoluţiei picturii franceze. Prezenţa tînărului Kees van Dongen într-o expoziţie a *Punţii*, în 1908, rămîne — totuşi — o excepţie ; dealtfel, Van Dongen însuşi nu şi-a însuşit viziunea celor de la Dresda [2]. S-ar spune, deci, — observam altă dată — că expresionismul francez e o creaţie a istoricilor de artă care, urmărind tezele teoretice ale curentului, expresia stilistică, le regăseau întrupate în opere de pictură şi — într-o măsură mai mică — de sculptură. Procedeul nu e lipsit de riscuri, lucru dovedit de tendinţa unor comentatori de a cuprinde între graniţele curentului lucrări atît de îndepărtate de semnificaţiile fundamentale ale expresionismului — cum ar fi lirismul suprarealist al lui Chagall, răceala metalică a fauvismului lui Vlaminck sau pictura, greu de cuprins într-o formulă unificatoare, a lui Picasso. Se cuvine, dealtfel, să observăm că personalităţile asupra cărora s-au făcut cele mai multe încercări de a fi asimilate, într-un fel sau altul, cu expresionismul, proveneau din alte tradiţii artistice decît cele ale Franţei. Iar Utrillo, al cărui nume e de asemenea rostit în această legătură de idei, nu atinge — în autobiografia tragică relatată de pictura sa — metafizica „durere universală“ a expresioniştilor. El înţelege actul creaţiei artistice ca pe un „exerciţiu consolator şi natural,

[1] Autor al unor compoziţii solid articulate, cu un colorit sonor, în care se desluşeşte o gravă tristeţe, exprimată în portretele de clovni, temă a suferinţei ascunse sub masca grotescului — caracteristică expresionismului.

[2] De la Van Dongen, a preluat Kirchner scenele de *café-chantant*, desluşind — sub influenţa tînărului reprezentant al şcolii de la Paris, tragismul acestor imagini ale spectacolului în care oamenii îşi ascund adevărata personalitate sub mască.

invocînd puterea magnifică a individului care-și ordonează senzațiile și se simte capabil, acționînd, să depășească deșartele resentimente față de lume" [1].

Pictura franceză s-a apropiat de zonele expresionismului, pornind — ca și cea flamandă — de la o tradiție proprie. Arta medievală, investigată de Rouault sau de Bernard Buffet, aducea cu sine un înțeles diferit de cel al goticului german de la care plecaseră pictorii de la Dresda sau de la München : păcatul și pedeapsa, înfățișate în statuarul de la Chartres, vor propune artiștilor francezi sugestiile unui cod moral foarte caracteristic. Tradiția unei neliniști metafizice a omului confundat cu universul și cu propriul destin străbătea arta franceză pe care, mai tîrziu, o istorie simplificatoare a culturii o va defini adesea exclusiv ca pe o purtătoare a raționalismului cartezian. De la monumentele druidice și de la capitelurile de la Saint-Benoît-sur-Loire, de la ritmurile sacadate ale sculpturii de la Moissac, de la fiarele apocaliptice repezindu-se să muște și să sfîșie, la Chauvigny, în Poitou, de la deznădăjduita *Pietà* a școlii de la Avignon, la halucinantele viziuni ale lui Géricault, un repertoriu al anxietății întrupate în făpturi amenințătoare sau copleșite de durere era reactualizat în atmosfera crizei morale și sociale din preajma războiului, atmosferă în care prindeau contur ideile artistice ale lui Georges Rouault. Tînărul pictor francez nu se limita, însă, la investigarea artei tradiționale a țării sale. Din lecția maeștrilor goticului german (de pildă, a lui Conrad Witz) care saturau tonurile, dînd culorilor „o luxuriantă autoritate" [2] — cum spunea Focillon ; impresia de forță, de materialitate e copleșitoare : carnea e grea asemenea lemnului și pietrei. Rouault a întrunit trăsături ale goticului de pe cele două maluri ale Rinului.

Insingurarea lui nu a însemnat refuzul de cercetare a realității. Într-o carte de mărturisiri, artistul își îndemna confrații : „Nu întoarceți spatele timpului în care trăiți..., nu căutați mereu să vă apărați de polemici care sînt cu totul inutile, dacă voi înșivă nu vă aflați într-o constantă comuniune cu contemporanii voștri, chiar dacă ei nu vă iau în seamă nici măcar ca pe o piatră de pe drum" [3]. Creația lui Rouault e mărturia apartenenței la o epocă, „tocmai pentru că — observă Lionello Venturi — s-a declarat cu violență împotriva ei" [4]. Debutul lui a stat sub semnul unei atitudini care lega tradiția lui

[1] Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, II, Bruxelles/Paris, 1955, p. 179.
[2] Henri Focillon, *Le moyen âge gotique*, Paris, 1965, p. 347.
[3] Georges Rouault, *Soliloques*, Neuchâtel, 1944, p. 89.
[4] Lionello Venturi, *Georges Rouault*, Lausanne, 1959, p. 16.

Daumier cu aceea a unor expresionişti din grupul de la Dresda, prevestind-o, într-un fel, şi pe aceea a veriştilor. Picturile lui demonstrau nu atît preocuparea pentru destinul universal al individului, cît o atitudine fermă faţă de aspectele hidoase ale vieţii sociale : justiţia coruptă, prostituţia, spiritul burghez însuşi sînt atacate în imagini care nu ocolesc urîtul, ci îl subliniază prin deformări şi încărcări violente ale pastei.

Rouault a fost un catolic care credea în dogmele bisericii. A atacat urîtul pentru că el contravenea „ideii divine" despre frumuseţea omului. Viciul, ipocrizia, împilarea tulburau ordinea primordială a creaţiunii şi de aceea erau denunţate. Rouault descoperea (ca, odinioară, Ruskin) semnul divinităţii în lumea din jur, nu îl prelua din legenda biblică. Religia lui cobora pe pămînt, unde era confruntată cu o realitate deloc transcendentă, ci rea şi apăsătoare. Credinciosul Rouault releva înfăţişările unei lumi lipsite de armonie, din care Dumnezeu însuşi plecase ; nu un destin inexorabil al umanităţii, consecinţă a păcatului originar, ci fapte întreţesute într-o structură riguros determinată de timp. Mizeria existenţei din mahalalele sordide ale Parisului, cu străzi înguste pe care trec oameni purtînd poveri, copii zdrenţăroşi ; înmormîntarea unui sărac, o fabrică, la Gentilly, cu ziduri reci şi ameninţătoare. În peisajele lui, ferestrele caselor par nişte ochi care privesc îngroziţi la acest infern pămîntesc ce se întinde pe străzile murdare. Astfel încît pictura catolicului Rouault va fi repudiată de Léon Bloy, în numele catolicismului : „Un credincios n-ar fi putut picta asemenea lucruri oribile ; el răscoleşte adîncurile păcatului şi ale blasfemiei" [1].

În timpul celui de-al doilea război mondial, Rouault va picta un tablou, înfăţişînd trupul unui spînzurat, sub lumina halucinantă a lunii, o lună sîngerie : scena a fost comparată cu *Dezastrele războiului* ale lui Goya. Compoziţia are simplitatea vitraliului medieval, tragismul e subliniat de linia aspră a conturului care elimină detaliul şi dă imaginii prestanţă monumentală. Artistul a dispreţuit vulgaritatea şi suficienţa burgheză, pe care le-a socotit a fi vinovatele principale ale ivirii urîtului în lumea modernă. În pictura lui, burlescul ia proporţii ireale, răul devine o forţă supranaturală.

Dar clovnii lui Rouault nu vor avea înfăţişarea înspăimîntătoare a măştilor lui Ensor sau Nolde ; sub rîsul lor grotesc se ascunde — ca la luxemburghezul Kutter sau la românul Tonitza — mărturia unei umanităţi care suferă, neştiută. Artistul nu va transforma aceste portrete în caricaturi, ci le va dărui compasiunea lui.

[1] Cf. Jorge Romero Brest, *La pintura Europea contemporánea (1900—1950)*, Ciudad de Mexico, 1966, p. 92.

Îi va iubi pe oamenii aceştia simpli, dar va fi sarcastic faţă de cei care vor înşela şi vor perverti natura umană, fundamental bună — cum o va proclama Rouault. Pentru el, justiţia burgheză, virtutea clamată de moraliştii vremii erau doar nişte hîde parodii. Întreaga lui artă a însemnat un efort de a se salva din lumea vulgarităţii şi a urîtului, o polemică aspră cu filistinismul. Chiar şi atunci cînd a încercat să se refugieze în legenda biblică, el nu şi-a pierdut luciditatea privirii care răscolea lumea din jur. „Clovnii şi prostituatele, Criştii şi judecătorii sînt personajele unui carnaval pe care-l conduc moartea şi dezolarea“ [1].

Rouault ilustra o direcţie spre care se îndrepta solitar. Deşi experienţele războiului sînt consemnate în numeroase opere literare şi de artă, deşi — în această largă diversitate a atitudinilor estetice — se desluşeşte adesea recursul la expresionism, imaginea generală a creaţiei franceze nu îngăduie să se observe formarea unor grupuri ghidate de o teorie comună. Nici Luc-Albert Moreau, ale cărui pagini de cronică a războiului sînt compuse într-o sintaxă expresionistă mai explicită, nu a izbutit să constituie o grupare comparabilă cu acelea din Germania antebelică. Procesul e asemănător şi în literatură : majoritatea grupărilor scriitoriceşti se disperseză acum. Unanimiştii vor fi descoperiţi, însă, de critica literară de după război şi atunci, din perspectiva ideilor, se vor putea reconstitui momente dintre cele mai semnificative ale unei complexe mişcări intelectuale. Portretul lui Charles Péguy, al acestui poet a cărui moarte, în 1914, îi emoţionase deopotrivă pe scriitorii francezi ca şi pe cei germani, a fost desenat mai precis abia în anii '40 şi '50 [2]. Fost student strălucit al Şcolii normale superioare, provenea dintr-un mediu universitar care cultiva umanismul şi care-l îndrumase spre o atitudine net opusă „regimului banilor“, interpretat de el ca duşman înrăit al adevăratei patrii, răspunzător pentru febrilul sentiment al dezrădăcinării ce bîntuia conştiinţele tinerei generaţii. În şcoală, fusese unul dintre cei mai înflăcăraţi partizani ai marxismului: ceva mai tîrziu, participase la campania pentru reabilitarea lui Dreyfus. „Mulţimea îl atrăgea: se îndrepta spre poporul Parisului, aşa cum s-a îndreptat întotdeauna spre masele generoase din mijlocul cărora aştepta să audă cum se înalţă o chemare. Totul vorbea în el despre apostolul popular, severul fău-

[1] Herbert Read, *Histoire de la Peinture Moderne*, Paris, 1960, p. 238.

[2] Atunci au apărut numeroase lucrări consacrate lui Péguy, printre care : André Rousseaux, *Le prophète Péguy* (3 vol.), 1944 ; *Vie et mort de Péguy*, 1950 ; Jean Onimus, *Incarnation. Essai sur la pensée de Péguy*, 1952. În 1954, a apărut o excelentă ediţie a corespondenţei poetului. Asociaţia „L'amitié Charles Péguy“ publică un buletin şi lucrări de critică analizîndu-i opera.

rar al unui inflexibil ideal, căruia nu-i lipseau, însă, ceasurile de deznădejde“ [1].

Admirator al socialiștilor, îndeosebi al lui Jaurés, el și-a construit treptat o ideologie eclectică, nu lipsită de ambiguități. Credea în necesitatea unei „mistici“ (o „mistică“ întrupîndu-se în faptele vieții cotidiene, în popor, personificare a unui „suflet colectiv“). „Creștinismul“ său care reclama dărîmarea „bisericii vremelnice“ a devenit, firește, suspect în ochii prelaților care l-au dezavuat. Conștient că aparținea unei „generații sacrificate“, el făcea un îndurerat apel la solidaritate ; arta lui „se acordă cu acest efort lent, reluat fără încetare, de a cuprinde viața adevărată“ [2]. E lesne de înțeles de ce l-au prețuit atît de mult contemporanii săi germani, care au înțeles cu aceeași pătimașă luciditate că aparțin unei „generații sacrificate“.

Dintre scriitorii strînși în jurul lui Péguy la *Cahiers de la Quinzaine,* nici unul n-a exercitat fascinația pe care a avut-o asupra tinerilor scriitori redactorul revistei. Nici Louis Gillet, comentator subtil al literaturilor străine și al istoriei artelor. Nici André Suarès, eseist scînteietor, autor al unor memorabile portrete — Napoleon, Tolstoi, Pascal. Nici Pierre Hamp, acest „Gorki francez“ care a asociat *Trudei oamenilor* viața lucrurilor, a *Căii ferate,* a *Inului,* a mașinilor.

Din gruparea constituită în jurul lui Rolland, la Geneva, unii au adoptat treptat o perspectivă mistică asupra problemelor cele mai de seamă ale lumii : Pierre-Jean Jouve. Alții au devenit militanți comuniști : Marcel Martinet, al cărui volum, *Pămînturi blestemate,* va avea un puternic ecou în conștiința generației sale. Un moment important în evoluția gîndirii politice a scriitorilor francezi a fost întemeierea mișcării internaționale *Clarté,* în 1919. Fondatorul ei a fost Barbusse (Schickele, Latzko, Stefan Zweig erau membri ai comitetului de conducere) ; scopul mișcării era acela al constituirii unei unități de viziune și de acțiune a tuturor grupărilor ce se împotriveau războiului, în întreaga Europă. Remarcabil a fost faptul că, în pofida unor deosebiri ideologice nete între participanții la activitățile grupurilor *Clarté,* orientarea generală a rămas unitară : mișcarea lui Barbusse și a prietenilor săi va constitui unul dintre principalele nuclee ale vastei acțiuni pentru pace care va atinge apogeul în anii '30.

În afara acestor grupări, o personalitate care întrupa, în ochii celor mai mulți artiști și scriitori tineri ai Europei, idealul înnoirii literaturii pe temeiurile unei modificări a existenței umane însăși a fost Apollinaire. *Zonă,* faimosul poem cu care se deschide volumul *Alcooluri,* a fost publicat mai întîi în revista *Les Soirées de Paris,* în decem-

[1] Pierre Moreau, în Joseph Bédier, Paul Hazard, Pierre Martino, *Littérature française,* II, Paris, 1965, p. 402.
[2] *Ibid.,* p. 403.

brie 1912 ; după numai cîteva luni (în numărul 154—155 din aprilie 1913) apare în *Der Sturm,* deci înainte chiar de tipărirea cărții în Franța [1]. La fel, *Arbore* din ciclul *Unde* (cuprins apoi în *Caligrame),* publicat inițial în *Le Gay Sçavoir* din 10 martie 1913, e retipărit în *Le Cabaret Voltaire* în iunie 1916, în timp ce volumul va apărea în 1918. *Der Sturm* [2] va prelua *À travers l'Europe* la numai cîteva săptămîni după publicarea lui în *Les Soirées de Paris* [3].

Dar după moartea poetului (1918), revistele străine de avangardă (inclusiv, firește, cele de orientare expresionistă) vor publica tot mai rar versurile lui Apollinaire ; literatura anilor '20 le va recepta ca pe fondatoare ale unei alte direcții decît expresionismul : suprarealismul. Nici Blaise Cendrars pe care, vreme de cîțiva ani, tinerii poeți din alte țări (îndeosebi cei din jurul lui *Der Sturm)* păreau a și-l însuși drept model, nu a determinat schimbări esențiale ale verbului poetic din deceniul al treilea : atunci, el se dedicase experiențelor cinematografice.

Expresionismul picturii franceze e un fenomen al perioadei postbelice. Aceasta e perioada în care Rouault a creat ampla serie de acvatinte *Miserere et Guerre,* destinată să ilustreze un text al lui Suarès, dar nu aveau să fie publicate decît peste douăzeci de ani. Ideile lui (dar nu neapărat substanța lor, solidaritatea cu oamenii mărunți și oropsiți, impetuoasa osîndire a amoralismului burghez) l-au influențat pe Georges Desvallières, artist a cărui viziune stilistică mărturisește mai curînd persistența fauvismului. Mai apropiat de sensul interior al artei lui Rouault a fost Amédée de la Patellière : autor al unor compoziții inspirate din viața satului francez care eliminau anecdota decorativă (din acest punct de vedere, el se asemăna cu artiștii grupului lui Murnau), pictorul comunica sentimentul unui lirism grav și profund, exprimat într-o linie aspră, în game coloristice reduse la tonalități dramatice.

O altă direcție era reprezentată de cîțiva artiști, în majoritatea lor veniți din țările Europei de Răsărit, și care vor constitui unul dintre grupurile centrale ale Școlii de la Paris. Personalitatea cea mai viguroasă era aceea a lui Chaïm Soutine, originar din provinciile baltice ale Rusiei (a urmat cursurile Școlii de artă din Vilnius, ca și colegul său, ceva mai vîrstnic, Lasar Segall). Unora, arta lui le-a evocat-o pe aceea, febrilă și sfîșietoare, a lui Meidner [4]. Mai tîrziu, se va spune

[1] Volumul, însoțit de celebrul portret al lui Apollinaire desenat de Picasso, poartă mențiunea „Achevé d'imprimer le 20 avril 1913 par E. Arrault à Tours".
[2] Numărul 210—211, mai 1914.
[3] Numărul 23, 15 aprilie 1914.
[4] John Willett, *op. cit.,* p. 163.

despre el că „a dat operei, mai mult decît oricare altul, fibra propriului său trup“ [1].

Sosit la Paris în 1911, a rămas aproape cu desăvîrșire necunoscut publicului francez pînă tîrziu, cînd o entuziastă monografie a lui Élie Faure va releva originalitatea artei acestui pictor care dusese o existență singuratică (mai ales după moartea, în 1920, a singurului său prieten, Modigliani) și refuzase să participe la expoziții. Purta în sine amintirile unei copilării nefericite, ale teroarei ghetto-ului, ceea ce va da structurii lui sufletești o hipersensibilitate maladivă. Culoarea era, pentru el, „o prelungire fizică a nervilor exacerbați“ [2]. Indiferent la teoriile estetice ale vremii, Soutine e un expresionist din instinct : fervoarea s-a transformat în delir, durerea a devenit patologică. În jur nu vede decît moarte, sînge, demență : lumea e o alcătuire infernală, un holocaust, pe care el îl transpune într-o linie fracționată, ritmînd forme ce izbucnesc din magma culorilor. Imaginea unui bou jupuit nu are somptuoasa materialitate din tablourile lui Rembrandt, ci rămîne, pur și simplu, o halcă de carne sîngerîndă ; un cocoș jumulit de pene, fructele grele de sucuri, de culoarea sîngelui, peisajele în care liniile aleargă, asemenea unor flăcări agitate de vînt și o zguduire seismică răstoarnă întreaga perspectivă, dezvăluie alte surse decît cele ale lui Rouault sau La Patellière. Crisparea sa stă sub semnul sîngelui, Soutine e un convulsiv, pe cînd ceilalți expresioniști ai școlii de la Paris își controlează rațional afectele, transformîndu-le în ritmuri poetice ale unei participări lucide la drama umanității.

O altă direcție este aceea care a pus în valoare în chip mai clar izvoare aparținînd tradiției franceze ; ea a creat o sinteză între concepția lui Le Fauconnier (care, totuși, avea multe puncte de contact cu expresionismul german) și ideologia militantă a grupurilor *Clarté*. Imediat după război, poetul Joseph Billiet a înființat o galerie de artă la Paris (mai tîrziu, ea va fi preluată de prietenul său, Pierre Vorms). Aici vor fi prezentate lucrările lui Le Fauconnier și Masereel care vor găsi la galeria lui Billiet o permanentă solicitudine, provenind din credința că „arta lor înseamnă arta viitorului“ [3]. Și tot aici s-au deschis primele expoziții din Franța ale lui Grosz (noiembrie 1924), Albert Servaes (februarie 1929) și ale altor expresioniști flamanzi, ruși și germani.

De prin 1925, Le Fauconnier s-a apropiat din ce în ce mai mult de o artă academistă care lăsa deoparte îndrăznelile stilistice ale tinereții, formele simplificate cu aplomb ; chiar și portretele lui Duhamel,

[1] Jean Leymarie, *Catalogul* celei de-a XXVI-a Bienale de la Veneția, 1952, p. 179.
[2] Herbert Read, *op. cit.*, p. 238.
[3] Joseph Billiet, *Frans Masereel : l'homme et l'oeuvre,* Paris, 1925, p. 31.

Jules Romains, Billiet, Georges Chennevière (xilogravuri publicate la Anvers, în 1922, într-o mapă cu titlul *Figuri contemporane)* vădeau îndepărtarea de orice implicaţie expresionistă. Dar fostul său student de la *Académie de la Palette* din anii de dinaintea războiului, Marcel Gromaire, adoptase principiile de odinioară ale maestrului său şi le dădea acum un sens mai adînc.

Nu va accepta niciodată includerea lui printre expresionişti ; în anii '50 declara că „a opus întotdeauna *deformării, afirmarea* obiectului“ [1]. Şi e adevărat că pictura lui e organizată cu stricteţe şi calm, are o geometrie monumentală care-i aminteşte pe Léger sau pe Oskar Schlemmer. Iar regimul cromatic, vigoarea unor simplificări îi sugerează pe unii artişti belgieni moderni, astfel încît nu e deloc surprinzător că prima lui expoziţie din străinătate s-a organizat la Bruxelles şi că, sub auspiciile revistei *Sélection* din Anvers, s-a publicat o exegeză a picturii lui, în 1929.

Viziunea lui e mai apropiată de aceea a lui Permeke decît de cea a lui Le Fauconnier. Formele au aceeaşi structură puternică, aceeaşi severitate, scenele rustice înfăţişează aceiaşi ţărani cu trupuri lemnoase, înălţîndu-se, sub un cer de furtună, asemenea unor menhire. Soldaţii din tranşeele mocirloase parcă înzăuaţi în metal, sînt sorbiţi, neiertător, de pămînt. A pictat, în tradiţia lui Beckmann, infernul oraşului, cu muncitori striviţi de zidurile înalte ale clădirilor cu arhitectură anonimă, cu lumea interlopă a tavernelor din umbra cărora se ivesc indivizi cu priviri rele şi bănuitoare.

În contactul cu natura, omul îşi redobîndeşte bucuriile ; în peisaje luxuriante, femei cu înfăţişare de zeiţe păgîne se scaldă, frumuseţi carnale, robuste. Totul se opune dezordinii bolnăvicioase care, la începuturile expresionismului german, devenise echivalentă cu unul dintre principiile de bază ale curentului. Pictorul se supunea cu bună ştiinţă exigenţelor unor formule severe de construcţie. În această privinţă, reprezentativă e lucrarea intitulată *Războiul,* pictată în 1925 : excluzînd pitorescul, Gromaire reinstaura vechile tradiţii ale frescei.

Dacă e adevărat că arta lui Marcel Gromaire era o surprinzătoare sinteză a sentimentului dizolvant al mizeriei existenţei şi a încrederii în valorile naturale, atunci Edouard Goerg aparţine aceleiaşi direcţii a picturii franceze. Cei doi artişti erau de aceeaşi vîrstă : ajunseseră la expresionism pe drumuri diferite. Goerg preluase ceva din candoarea Paulei Modersohn-Becker (cu toate că s-au semnalat şi ecouri ale viziunii de coşmar a lui Füssli, îndepărtat precursor al suprarealismului). Dar în lumea picturii lui apare, obsedantă, tema păcatului carnal, a comerţului cu dragostea ; morbiditatea şi perversiunea

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 163.

nu se pot ascunde sub masca purității adolescentine. Viciul e omniprezent, ca în pictura lui Meidner ; cromatica e, totuși, calmă și are cîteodată un aer agreabil, fără vreo legătură cu vehemența expresionistă, ceea ce face ca încadrarea lui în curent să întîmpine dificultăți.

Din generația mai tînără, Bernard Buffet s-a afirmat foarte devreme : avea 18 ani cînd a pictat, în 1946, o *Coborîre de pe cruce* în care, ca în scenele biblice ale lui Ensor, actorii sînt oameni moderni. Aluziile la evenimentul contemporan sînt mai directe decît la maestrul belgian : Cristos e o întrupare paroxistică a suferinței celor care trăiseră războiul. Peisajul e de o exasperantă lipsă de relief, un cîmp roșiatic pierzîndu-se în cerul de un cenușiu metalic. Doar crucile, instrumente ale torturii, și veșmintele personajelor pun pete brune, de lemn vechi, în această compoziție dezolantă, dedicată unei lumi chinuite ce-și jelește morții.

Relația cu Renașterea franceză sînt mai evidente : înscrierea în spațiu a formelor urmează schemele simetriei din tapiseriile angevine sau din marea *Pietà* a lui Enguerrand Charonton. Dar trupurile sînt rigide, membrele sînt alungite ca în pictura protocreștină. Pînă și naturile lui moarte au ceva lugubru : obiecte vechi, stricate, farfurii sparte, cuțite rupte, schelete de pește. Cleștii crabilor seamănă cu niște unelte medievale de tortură, în mijlocul mesei tronează un cap de vițel care a fost parcă despărțit de trup, ca urmare a unei osînde. Totul într-o factură coloristică extrem de simplificată, în tonuri surde, bruni, griuri și negru.

Buffet aparținea generației care, la izbucnirea războiului, abia se apropia de adolescență : tragedia Franței înfrînte și ocupate era propria lui tragedie. *Războiul*, compoziție amplă, folosește elementele narative ale *Nopții* lui Beckmann : oameni mutilați, torturați, asasinați. Dar torturile sînt mult mai sălbatice : prizonierii sînt decapitați, trași în țeapă, arși cu fierul roșu. Adevărul ocupației naziste fusese mai înspăimîntător decît și l-ar fi putut imagina pictorul generației mai vîrstnice.

În Italia, perioada postbelică e marcată de naufragiul ideologic și artistic al futurismului. După ce Boccioni (unul dintre fondatorii mișcării, al cărei manifest îl semnase în 1910 și despre care scrisese în 1914 o carte, justificînd-o ca „unică atitudine posibilă a artei moderne") murise de pe urma unei răni căpătate pe front, Severini se stabilise la Paris, iar Balla și Russolo se întorseseră la o formulă tradițională, mișcarea era, de fapt, dizolvată. Pe de altă parte, adeziunea la fascism a lui Marinetti încheia definitiv cariera unui poet ; va deveni senator și membru al Academiei Italiene reorganizate de Mussolini și transformată într-un instrument al propagandei fasciste. Cu excepția lui Enrico Prampolini (care avusese vagi legături cu dada-

ismul), noii partizani ai futurismului erau artiști lipsiți de personalitate, autori ai unor lucrări de teribilă banalitate.

În această atmosferă, expresionismul a luat un curs dezolant : unii dintre reprezentanții lui cei mai ilustrativi vor eșua într-o supunere deliberată la ideologia celei mai agresive direcții antiumaniste din acest secol.

Lorenzo Viani a fost influențat, în anii începuturilor sale, de atitudinea politică a anarhiștilor ale căror grupări erau foarte active în orașele de pe coasta Toscanei și a Liguriei, unde au concentrat în jurul lor mulți muncitori și intelectuali dezamăgiți de tabloul vieții contemporane italiene : tînărul artist va conduce grupul din Viareggio [1]. Ceea ce se va reflecta în nonconformismul artei lui de pe atunci care se apropia de existența mizeră a pescarilor, a muncitorilor portuari, a vagabonzilor. Drama lor e relatată într-un limbaj aspru și violent. Tonul brutal al polemicii lui Viani îi transformă viziunea, o face sarcastică. Temperamentul său e al unui pătimaș, exacerbarea frînge liniile și așază culorile în ritmuri discontinui. Dragostea pentru oameni e lipsită de elemente livrești, de grandilocvență. „Desenam acele figuri aspre și istovite de muncitori și de oameni sărmani din care mă trag și pe care i-am iubit cu devotament filial... Mîini anchilozate, picioare chinuite, oameni văzuți cu ochi fizici, dar printr-o dragoste spirituală și o fermă credință a concepțiilor“ [2].

Atmosfera picturilor lui Viani din această perioadă nu e aceea a morbidității, a dezechilibrului psihologic, ci a mîniei pedepsitoare. Disperarea nu provine dintr-o extenuantă scrutare a sufletului, ci din contactul dureros cu lumea oamenilor. În gruparea anarhistă din Livorno (printre conducătorii căreia se afla Lorenzo Viani) s-au afirmat valori incontestabile ale culturii moderne italiene — Ungaretti printre ei ; dar dintre toți, pictorul acesta neliniștit și agresiv a fost cel care a intuit cel mai dureros criza societății europene. Dar a înțeles-o confuz (dealtfel, ca mai toți anarhiștii vremii) și concluziile îl vor conduce, pe neașteptate, spre fascism.

Și Ottone Rosai a refuzat soluțiile artei clasicizante care primise girul autoritar al lui d'Annunzio. A vrut să exprime, fără podoabe calofile, adevărul despre oamenii pămîntului toscan, despre locuitorii mahalalelor florentine. Personajele sale sînt stilizate sever, ca în picturile primitivilor toscani din secolul al XIII-lea. Esențializate, închise într-un fel de carcasă de piatră, ele sînt purtătoarele unei dureri

[1] Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, 1959, p. 137.

[2] Cf. Giuseppe Machiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910—1950)*, Milano, 1960, p. 76.

demne, pe care și-o ascund de cei din jur. Ele arhitecturează spațiul în ritmuri simetrice. Sînt pungași, lumpeni, crîșmari, prostituate venind dintr-o lume a pierzaniei, a pustiului sufletesc, proiectîndu-se pe un decor mohorît deasupra căruia se boltește cerul, de un albastru inutil.

Mario Sironi a devenit pictor, renunțînd la studiile de inginerie. A studiat în atelierul lui Balla, se va împrieteni cu Severini și cu Boccioni, alături de care va participa la bătălia futurismului. După ce s-a întors de pe front, s-a îndepărtat treptat de futurism și, în 1923, a întemeiat grupul *Novecento* (din care făcea parte, printre alții, și Massimo Campigli). Grupul era susținut de Margherita Sarfatti care, în 1928, va determina invitarea la Bienala din Veneția a expresioniștilor germani. Cel mai apropiat de ideile expresionismului dintre toți artiștii italieni ai anilor '20 (prin 1914, vizitase Erfurtul și cunoscuse nemijlocit arta germană a vremii), Sironi tratează materia picturală cu un incontestabil simț al construcției puternice ; suprafețele colorate se așază asemenea unor plăci de metal sau de argilă arsă de soare. Peisaje urbane dezolante, pustiuri asfaltate prin care se mișcă cerșetori și bătrîni gîrboviți, iată una dintre temele ce revin frecvent în pictura lui. O melancolie pătrunzătoare, o cromatică sumbră asociază aceste lucrări cu viziunea expresionistă a *Punții*. Mai tîrziu, a eșuat în pastișa clasicistă încurajată de fascism și a pictat cîteva deplorabile lucrări murale pentru cea de-a V-a Trienală din Milano — expresie a unei arte oficiale, lipsite de elan.

Concesiile făcute retoricii și academismului erau rezultatele presiunii exercitate de fascism asupra artei italiene a vremii. Începea atunci o lungă perioadă de criză în existența unui mare artist, a unui solitar îndrăgostit de înfățișările acestei lumi materiale.

Insatisfacția firească a unor Viani, Rosai, Sironi — foarte tineri în anii tulburi de dinaintea războiului — nu se întemeiase pe suportul unor idei politice clare. Aversiunea lor instinctivă față de capitalism a fost convertită de demagogia fascistă într-o adeziune la ideile lui Mussolini. O încheiere tragică a unei evoluții care debutase energic, dar haotic, ca aspirație de a înfățișa drama existenței cotidiene în condițiile sociale concrete ale Italiei de dinaintea primului război.

În atmosfera aceea de dezorientare și de adîncă dezamăgire, poezia lui Dino Campana se prezintă ca purtătoare a unei stări specifice de spirit, ilustrînd surprinzătoare afinități cu lirica germană a anilor '20. Structura lăuntrică a acestei poezii e mai puțin explicată de eventuale influențe directe decît de biografia tragică a poetului. Internat într-un spital de boli nervoase de lîngă Florența, în preajma lui 1920, el îi povestea astfel medicului său viața de pînă atunci : „La 15 ani, am intrat într-un colegiu de lîngă Torino. Mai tîrziu, la Uni-

versitatea din Bologna. Nu m-am împăcat cu chimia. Dacă m-aş fi dus la Litere, poate că mi-aş fi găsit un rost onorabil în viaţă... Pe urmă, am început să scriu puţin, să vagabondez puţin... Am fost mînat de o adevărată manie a vagabondajului... Nestatornicia m-a împins întotdeauna spre o nepotolită dorinţă de schimbare... Am fost întemniţat în Elveţia pentru delictul de scandal în localurile publice... După aceea, în 1902 [1], o lună de închisoare la Parma... Patru luni într-un spital din Imola, pentru «*dementia praecox*...». Am făcut tot soiul de munci : portar, fochist, pompier, cîntăreţ în Argentina ; negustor în iarmaroacele Odessei, hoinărind apoi cu şatrele de ţigani. Mi-am mîzgălit *Cîntecele orfice* pe colţuri de masă, în cafenele, în zilele în care suferearn cumplit de foame... Cîndva am fost scriitor, dar am fost silit să renunţ — crizele bolii mele nu mi-au dat pace. Nu pot lega ideile între ele, nu pot să-mi urmez şirul" [2].

Unicul volum de poezii a fost publicat în 1914 şi retipărit în cîteva ediţii, sporind pe măsură ce se descopereau noi manuscrise ale poetului care a murit în 1932. O poezie întunecată care trebuia „să prefacă viaţa într-o aglomerare de vise şi de spaime, aducînd durerea în inimă". Versurile lui Campana proiectează obiecte ce se confundă unele cu altele, învăluite într-o pîclă groasă. Comparaţiile cu viziunea lui Trakl s-au întemeiat, mai ales, pe asemănarea destinelor celor doi poeţi doborîţi de aceeaşi boală. Dar, la poetul italian versul aspiră să cuprindă înţelesuri mai generale, dincolo de cele ale propriei experienţe ; motivul simbolic central e dragostea pentru o fată de care el se teme, îi este milă, pe care o doreşte şi o dispreţuieşte :

E tu piangi in ginocchio per terra colle mani sugli occhi
E i tuoi piedi lunghi e brutti
Allargarti per terra come zampe
D'una bestia ribelle e monstruosa.
Che sapore avranno le tue lacrimucce ?
Un poco di fuoco ? Io vorrei farne
Un diadema fantastica e portarlo
Sul mio capo nell'ora della morte
Per udirmi parlare in confidenza
I demonietti dai piedi forcuti [3].

[1] Campana avea atunci 17 ani — se născuse în 1885.

[2] Cf. Sonia Raiziss, Alfredo de Palchi, în Willis Barnstone, *Modern European Poetry*, New York, 1966, p. 285.

[3] Şi tu plîngi în genunchi, la pămînt, acoperindu-ţi ochii cu mîinile / Şi picioarele tale, lungi şi urîte, / Se întind pe pămînt precum labele / Unui monstru răzvrătit. / Ce gust vor fi avînd lacrimile tale ? / Un pic de foc ? Aş vrea să fac / O diademă fantastică şi să o port / Pe cap în ceasul morţii / Ca să-i aud vorbind cu încredere / Pe micii demoni cu copite despicate.

Ceea ce impresionează mai mult în aceste poeme, compuse din fragmente de confesiuni și de comentarii, întrerupte brusc, pentru a face loc unui crîmpei de viziune înfiorată, este că poetul depășește adesea propriul univers terifiant, pentru a se apleca asupra suferinței altora. Asemenea versuri (lipsite, e drept, de o concluzie foarte clară) se opun unor caracterizări consacrate doar „simbolisticii fără relație cu timpul" [1]. Se poate desluși, e adevărat (și, pentru aceasta, au fost evocate modelele lui Novalis și Rimbaud), ispita unei „himere eterne", a „visului" ; dar ele nu sînt lipsite de accente precise, de aluzii directe la existența contemporanilor. Și visul lui Campana, coșmarul lui apocaliptic conține destule elemente ale încrederii în „venirea acelor timpuri în care omul liber va întinde brațele spre cerul infinit în care nu va mai sălășlui umbra nici unui Dumnezeu [2].

Expresionismul german nu a reprezentat neapărat o sursă directă de inspirație a artiștilor și a poeților din Europa Occidentală. Mai curînd, poate, un catalizator care a permis declanșarea reacțiilor determinate de o stare de spirit asemănătoare în multe privințe, explicată prin aceeași oprimantă situație din primele decenii ale veacului. Ceea ce e foarte simptomatic, recurgînd adesea la forme de expresie ce proveneau din propria tradiție națională, expresionismul s-a întîlnit cu arta și literatura germană, realizînd sinteze noi ce aveau să supraviețuiască expresionismului din patria lui de obîrșie, unde fusese sufocat de campania dezlănțuită împotriva lui de hitlerism. Și, ca și acolo, a ajuns să fie identificat cu atitudinea umanistă, antifascistă.

[1] Cf. Bernard Sarrat, *Etat lirique*, Paris, 1972, p. 66.

[2] Gianni Pozzi, *La poesia italiana del novecento*, Torino, 1965, p. 112.

În răsăritul Europei

Istoricii expresionismului vorbesc despre o „axă Viena — Praga — Dresda — Berlin" care ar fi împărțit în două teritoriul acoperit de manifestările mișcării în epoca anterioară primului război. Ceea ce ar însemna că, prin firea lucrurilor, cultura din Cehoslovacia, Ungaria, Polonia, ar fi fost inclusă de la bun început în sfera de acțiune a unui curent cu un contur atît de complicat încît exegeții lui au propus (cîteodată chiar în cuprinsul aceluiași studiu) definiții numeroase, în funcție de elementul considerat de ei că ar constitui caracteristica fundamentală a viziunii sau a expresiei. Fapt cu atît mai evident cînd se trec în revistă sensurile acordate în diversele culturi naționale.

Discutînd, de pildă, destinul expresionismului în Ungaria, un comentator atent la nuanțe relevă dificultățile provocate de „existența simultană a mai multor tendințe" [1]. „În examinarea aparențelor, a manifestărilor, a varietății stilurilor, școlilor sau mișcărilor din literatura ungară a secolului al XX-lea, se întîmpină serioase probleme de metodologie" [2]. Problemele nu sînt, bineînțeles, numai ale literaturii ungare. Și în alte culturi, influența lui Baudelaire, Verlaine și Rimbaud s-a manifestat simultan cu aceea a lui Francis Jammes și a unanimiștilor, a futurismului, a cubismului și a expresionismului, creînd o sinteză specifică cu tradițiile locale. Distincția dintre expresionism ca „mișcare" sau „școală" (sau, cel puțin, ca „dezvoltare conștientă a unor teorii estetice coerente") și însușirea unor elemente stilistice și clișee ale expresionismului german devine necesară în literatura și în artele altor țări.

Cuvîntul *expresionism* e rostit pentru întîia dată în critica ungară prin 1915, cînd se pare că începe aici și istoria propriu-zisă a curentului. Înaintea acestei date, poezia din anii maturității lui Ady Endre

[1] Miklós Szabolcsi, *Expressionism in Hungary*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 287.
[2] *Ibid.*

și lirica expresionismului german (literatura germană era, prin tradiție, binecunoscută scriitorilor unguri) s-au asociat într-o expresie specifică, punîndu-și amprenta asupra unei creații numită mai tîrziu „protoexpresionistă". Personalitatea cea mai proeminentă a acestei perioade e Béla Révész, autor al unor „miniaturi" (povestiri inspirate din viața muncitorimii) și al unei povestiri de mai mare întindere, cu titlu caracteristic : *Sate care agonizează.* Puterile naturii acționează cu o dezlănțuită pasiune în care se recunoaște însăși izbucnirea temperamentală a scriitorului : „Dacă am cultivat expresionismul — va declara Révész în 1936 — trebuie să mărturisesc că mi-am dat seama de asta abia mai tîrziu... Tonul acela, stilul și forma literară mi-au fost familiare de cînd m-am născut" [1].

Un alt reprezentant al „protoexpresionismului" a fost Dezső Szabó. Primele lui povestiri, scrise în jurul lui 1910, relevau nu numai influența lui Nietzsche, a simbolismului tîrziu și a literaturii produse de estetica mișcării *Art Nouveau,* ci și unele trăsături amintind de expresionism, pentru că „lumea e văzută cu ochii spiritului — ca să folosim cuvintele lui Bahr — și implică ideea că omul putea schimba lumea materială prin puterea lui mentală" [2]. Eroul însingurat e întîmpinat de o lume reprezentată de alegorii extrem de abstracte. Vitalismul se combină cu un misticism ce străbate întregul fenomen al morții. Stilul „hipersensibil" și introducerea unei structuri proprii a frazelor — ni se spune [3] — sînt relativ apropiate de expresionism, dar reprezintă și un ecou al stilului ecleziastic ungar din secolul al XVI-lea.

Viziunea și stilul lui Szabó au exercitat o puternică influență asupra lui Lajos Kassák, conducătorul și ideologul avangardei artistice din Ungaria. El a înființat revista *Tett (Acțiune),* cea dintîi publicație care avea să unească direcțiile diverse ale avangardei (primul număr a apărut în noiembrie 1915). Suprimată de autorități, în 1916, ea va fi urmată de *Ma (Azi),* înființată tot de Kassák în toamna acelui an și care avea să fie publicată pînă în 1925. Modelul lui *Tett* (așa cum o demonstrează și programul tipărit în numărul din 20 martie 1916) îl constituiau literatura lui Apollinaire, unanimismul lui Romains, teoriile futurismului și ale expresionismului.

Manifestul lui Kassák reflecta, în egală măsură, idealurile unor grupări radicale din Ungaria, însuși autorul manifestului dînd numele de activism mișcării pe care o preconiza. Mai tîrziu, atît *Der Sturm* și *Die Aktion* „se vor afla în contact strîns cu *Ma,* pentru că aceasta realiza o sinteză a acestor două mișcări ; artiștii de la *Ma* colaborau

[1] Cf. *ibid.,* p. 288.
[2] *Ibid.,* p. 289.
[3] *Ibid.*

la *Der Sturm* și arta ei politică (a revistei ungare, n.n.) a avut o considerabilă influență asupra lui *Die Aktion*" [1].

Activismul, varianta ungară a expresionismului, a pus creația artistică în serviciul unui program politic care avea un contur relativ clar, dar era mult mai puțin clar în detalii. Inspirată de Ady și de Whitman, de unanimism și de futurism, atitudinea activismului se traducea prin proiectarea unei imagini îndeajuns de vagi a omului, printr-o perspectivă „cosmică" și, în planul tehnicii literare, prin fragmentarea versului și transformarea lui într-un strigăt nearticulat sau într-o izbucnire verbală copleșitoare, sufocantă.

Printre ceilalți participanți la afirmarea expresionismului ungar, o mențiune specială i se cuvine lui Aladár Komját, a cărui apropiere de mișcare e semnalată încă din 1914. „În opera lui, o lume fragmentară e înfățișată în poeme fragmentare și în exclamații întretăiate ce năzuiau să devină extatice" [2]. El a combinat discursul de factură expresionistă cu însușirile dramatice ale baladei populare. A atacat războiul cu o mare vehemență, introducînd deformarea expresionistă și așezînd propriul *eu* poetic în centrul compoziției. Mai tîrziu, Komját s-a alăturat mișcării antimilitariste și a aderat la Partidul Comunist. Sándor Barta, scriitor cultivînd un ton strident, hiperbolic și grotesc, și Erzsi Ujvári, care s-a impus cu o proză densă, puternic reliefată, sînt alți inițiatori ai expresionismului ungar. János Macza a compus piese experimentale într-un act, de inspirație expresionistă ; autor al teoriei „teatrului absolut", el formula conceptul unei dramaturgii și al unui spectacol expresionist al cărui public trebuia să fie întregul popor al țării. De asemenea, János Lékai a debutat ca autor al unor opere dramatice scrise în „ritmuri libere", dezvăluind trăsături emoționale și stilistice de factură expresionistă : drama sa *János Ember* [3] e considerată a reprezenta un moment relevant al expresionismului activist din Ungaria. Ea întrupează convingerile politice ale unui tînăr intelectual comunist care a găsit în vocabularul expresionismului posibilitățile de exprimare a idealului său politic.

Scriitorii de la *Ma* își proclamau convingerea că expresionismul echivala cu revoluția mondială ; și voiau să participe la pregătirea acestei revoluții. Orientarea revistei lor era tot mai radicală și numerele ei speciale, consacrate dezbaterii problemelor ideologice conțin documente de extremă importanță pentru istoria clasei muncitoare din Ungaria. În 1919, odată cu proclamarea Republicii Sovietice Ungare,

[1] Cf. *ibid.*, pp. 290—91.
[2] *Ibid.*, p. 293.
[3] Tradusă și în germană, în 1923, și publicată la Konstanz, sub titlul *Der Mensch (Omul).*

cînd mişcarea activistă a devenit un element central în peisajul cultural al ţării, membrii diverselor grupări care o alcătuiau au socotit că, de vreme ce puterea politică fusese cucerită, scopul lor nu mai putea fi participarea la o activitate directă de propagandă, ci formarea unei noi imagini a omului, a unui „individ colectiv" şi crearea unui nou ideal uman.

În conformitate cu acest program teoretic, *Ma* a publicat opere literare ce contopeau trăsături expresioniste, simboliste şi caracteristici ale creaţiei folclorice : rezultatul e o complicată „mitologie a mizeriei" şi o imagine abstractă a „omului viitorului" care e, deopotrivă, muncitor şi intelectual. Nu peste multă vreme, activistul de la *Ma* a intrat în conflict cu reprezentanţii altor direcţii literare. Diverse grupări se considerau îndreptăţite să reprezinte activismul. Unele dintre ele adoptaseră o atitudine conservatoare, susţinînd fie o „poezie proletară" de factură tradiţională, fie o lirică mai uşoară, cu evident caracter burghez. Altele, conduse de „maximalişti", cereau aplicarea imediată a programului integral al mişcării. Adăugînd activitatea tot mai ameninţătoare a extremei drepte, se poate reconstitui îndeajuns de precis atmosfera culturală a Ungariei din acea vreme.

După înfrîngerea Republicii Sovietice, expresionismul a intrat într-o perioadă de dezintegrare. Urmăriţi de persecuţiile guvernului reacţionar, mulţi membri ai mişcării au luat calea exilului. Kassák şi, odată cu el, majoritatea celor care aparţineau grupării sale s-au refugiat la Viena. Ei au continuat să publice revista *Ma* care îşi spunea, mai departe, *activistă*. Dar sensul cuvîntului se schimbase : el începuse a fi echivalat cu o atitudine de gravă deznădejde şi, nu mult după aceea, întreaga grupare a evoluat spre dadaism. Suprarealismul şi, începînd de prin 1922, constructivismul s-au adăugat curînd acestei influenţe şi au pus, treptat, în umbră caracterul expresionist originar al literaturii publicate aici. „Pasiunea intensă a expresionismului şi naivul său cult al omului li se păreau anacronice acestor scriitori : ei considerau futurismul şi expresionismul ca pe o fază mai veche a unui proces al cărui punct de răscruce şi a cărui desăvîrşire însemnau cubismul şi, respectiv, constructivismul. Simţeau că lumea nouă a omului nou trebuia să fie desenată şi înfăţişată cu o precizie aproape geometrică şi cu îndrăzneală arhitecturală" [1]. Astfel încît, încetul cu încetul, *activismul* s-a identificat cu constructivismul. Idealul nu mai era acela al „omului viitorului", al bunăstării sau al dragostei, ci al revoluţiei condusă de Partidul Comunist.

Expresionismul a supravieţuit în Ungaria. La Budapesta Iván Irta Hevesy a publicat un studiu consacrat esteticii mişcării, în 1920,

[1] *Ibid.*, p. 295.

și F. Lehel un altul, în 1922 [1]. Primele opere ale generației care începuse să se afirme în jurul lui 1920 erau opere expresioniste. Versul celui mai de seamă poet al deceniului al 3-lea, József Attila, exprimă încrederea nețărmurită în om, făptură ce poartă în ea înțelesurile cele mai adînci ale universului, încrederea în bunătate, în puterea verbului poetic de a contribui la plămădirea unei lumi drepte. Szabó Lőrinc introducea, de asemenea, un lexic expresionist cînd, în numele tinerilor răzvrătiți, dădea glas dorinței de viață și cerea, impetuos, nimicirea vechilor standarde literare. E drept, amîndoi vor abandona curînd expresionismul care li se părea prea subiectiv, purtător al dezordinii și al dezintegrării rațiunii (Szabó va transforma radical vocabularul primelor sale poeme, cînd le va include în volumele tipărite mai tîrziu).

La Ferenc Pinter (socotit un reprezentant timpuriu al „beatnicilor" unguri [2]), expresionismul va lua forma unui fel de anarhism grotesc, iar la alți poeți, cei mai mulți lipsiți de originalitate, el se va limita la reluarea unor formule exterioare, a exclamațiilor grandilocvente și pătimașe.

În artele vizuale, efectele impactului expresionist par mai puțin apte a fi ordonate în cîteva direcții limpezi ; grupările artistice s-au constituit în jurul publicațiilor literare sau estetica lor a fost determinată de mișcările inițiate de scriitori. Pictorul Béla Uitz, de exemplu, colaborator permanent al primelor numere ale revistei *Ma*, partizan entuziast al Republicii (după înfrîngerea căreia a emigrat în Rusia Sovietică), e autorul unor peisaje de factură expresionistă, cu forme viguros subliniate, suprapuse într-o structură compozițională complexă, cu linii tăioase, mișcate de o mare neliniște care o amintește pe aceea a peisajelor lui Nolde. În afara lui Béla Czobel, discipol al lui Matisse (care a lucrat la Berlin, împreună cu artiști din cercurile de avangardă, între 1919 și 1925), Béla Kadar s-a aflat printre pictorii de la *Sturm* și Walden i-a prezentat lucrările în cîteva expoziții consacrate artei contemporane din afara Germaniei.

O mare speranță a picturii ungare s-a pierdut odată cu moartea prematură, la 33 de ani, în 1924, a lui Jószef Nemes Lamperth. Opera lui începuse să se bucure de prețuirea cercurilor artistice din țara sa și din străinătate care deslușeau o personalitate puternică, o sensibilitate acută a formei. Unul dintre purtătorii ideilor expresioniste a fost și sculptorița Erzsébet Forgács Hann, autoare a unor lucrări energic simplificate, de o mare forță expresivă.

[1] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 179.
[2] Miklos Szabolcsi, *op. cit.*, p. 296.

Dominantă rămîne, însă, în evoluţia expresionismului ungar, direcţia militantă în care se distingea influenţa *activismului*, a ideilor revoluţionare, a unei aspiraţii neostenite de a da trup real ideilor de dreptate socială, încrederii în om şi în puterea lui de schimbare a lumii.

Praga a fost, aproape de la începuturile istoriei expresionismului, unul dintre centrele în care îndemnurile noii mişcări au avut un răsunet mai larg. Premisele erau întrunite de experienţa recentă a versului amplu, cu o cadenţă whitmaniană, a lui Otakar Březina, de climatul cultural creat în jurul grupului *Osma*, de adeziunea timpurie a lui Werfel şi a lui Max Brod la ideile expresioniste şi, poate mai presus decît acestea, de atmosfera de deprimare ce prevestea apropierea unui război în care cehii ştiau că vor trebui să lupte pentru o cauză străină. Apoi, viaţa ghetto-ului praghez, interpretată de scriitorii timpului ca o lume închisă între zidurile unui oraş separat. O lume care se va proiecta în literatura lui Kafka (deocamdată, aproape necunoscută) şi va constitui decorul ideal al filmului expresionist, al *Studentului din Praga* (1912), cu scenariul lui Stellan Rye, şi al unui alt film foarte popular al vremii, *Golem* (1914), amîndouă cu Paul Wegener în rolul principal (romanul *Golem* al lui Gustav Meyrink va reprezenta cel dintîi succes al editurii Kurt Wolff, care îl va publica în 1916). Nu e lipsit de importanţă amănuntul că scenariul la *Cabinetul doctorului Caligari* era scris de Carl Mayer şi de un praghez, Hans Janowitz.

Dar, încă de prin 1912, semnele renunţării la ideile expresioniste încep a se arăta. Grupul *Skupina*, format doar cu un an mai devreme, se converteşte la cubism. În primele luni ale războiului, grupările cehe se despart de cele germane şi, cu un fel de ostentaţie, renunţă la programul expresionismului, identificat (evident, nu fără dreptate) cu avangarda germană. Cîţiva reprezentanţi de prim rang ai mişcării emigrează în străinătate : Emil Filla în Olanda, Otakar Coubine şi Otto Gutfreund la Paris. Bohumil Kubišta moare într-o epidemie, în 1918. Cei cîţiva scriitori şi artişti rămaşi credincioşi expresionismului nu aveau destulă putere să păstreze prestigiul ideilor pentru care militaseră grupurile de la 1912.

O trăsătură generală a culturii de avangardă pragheză în anii '20 a fost orientarea ei spre suprarealism şi constructivism. „Vestigiile expresionismului au supravieţuit în artele decorative, de exemplu în ornamentica de la *Clubul Montmartre*, realizat de Jiři Kroha, şi în decorurile lui Vlastislaw Hofmann, care avea să devină scenograful Teatrului Naţional“ [1].

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 181.

Un alt moment al istoriei artistice după război, demonstrînd persistența formelor expresioniste în Cehoslovacia, e compunerea, în 1921, a dramei *Periferia* a lui František Langer, care va fi montată de Reinhardt, la Berlin. Și, mai ales, *R.U.R.*, scrisă de Karel Čapek tot în 1921. Titlul era format din inițialele cuvintelor englezești *Rossum's Universal Robots*. Autorul își descria piesa ca pe o „dramă colectivă" [1], și simbolul central era robotul (termenul provenea din cehul *robota* = trudă, și a fost folosit pentru întîia dată în textul piesei acesteia) ; el întrupa „amenințarea reprezentată de tehnologie care poate să-l dezumanizeze pe om" [2]. În piesă, roboții, ființe foarte asemănătoare cu oamenii, pun mîna pe putere și nimicesc omenirea. Ei rămîn, însă, aparate fără viață și nu se pot înmulți, pînă ce se produce un miracol biologic : două tinere mașini se îndrăgostesc una de cealaltă ; concluzia lui Čapek e optimistă : umanitatea va supraviețui prin dragoste amenințării de a fi distrusă de propria ei tehnologie. Drama a avut un mare succes pe scenele Angliei, Americii și (într-o adaptare semnată de Alexei Tolstoi) ale Uniunii Sovietice.

Un exemplu de apropiere, pe un drum propriu, de teritoriul poeziei expresioniste este cel al lui Vladimir Holan. Lirica lui, chinuitoare investigare a unui spirit care intuiește cu tragică acuitate catastrofele unei lumi bîntuite de războaie, e — de fapt — o pictură întunecată ale cărei culori se încheagă în umbra unor imagini de o fascinantă claritate. Peisajele sînt inundate de ploi cenușii, un personaj al poemului său, *Noapte cu Hamlet*, vede numai „oase și cranii descărnate" aidoma între ele. Intensitatea suferinței îl apropie, cum s-a spus, de Trakl, iar dominantele sumbre ale descrierilor — de René Char. Iată poezia lui afirmă încrederea în destinul omului eliberat, și din adîncurile în care mocnește durerea și se cuibărește, amenințătoare, spaima morții, se înalță, surprinzător, un stejar, simbol al vieții mereu înnoite :

Străveche viață ! Cimitirele te-au înăbușit,
s-a înălțat deasupră-ți moartea... și totuși
tu duci de mînă un copil. [3]

În Polonia, expresionismul s-a constituit ca rezultat al întîlnirii influenței germane cu tradițiile romantismului lui Mickiewicz și al predecesorilor săi, Juliusz Slowacki (prin scrierile din perioada în

[1] Vezi William E. Harkins, în John Gassner, Edward Quinn, *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, New York, 1969, p. 726.
[2] *Ibid.*
[3] Vladimir Holan, *Noapte cu Hamlet*, București, Ed. Univers, 1974, p. 34, traducere de Ovidiu Genaru.

care s-a aflat sub înrîurirea misticismului) și Zygmunt Krasinski cu a sa *Comedie nedivină* [1]. Istoria expresionismului polonez, dacă e înțeleasă ca manifestare a unui grup care și-a proclamat adeziunea la un program al mișcării, precis formulat, se limitează la activitatea unei singure reviste, *Zdroj (Apă minerală)*, publicată între 1917 și 1923 [2]. În realitate, fenomenul e mult mai complex și impune discutarea operei unor scriitori care nu au participat la activitatea vreunei grupări de orientare expresionistă, dar „au fost strîns legați de literatura și de gîndirea germană" [3] : Stanislaw Przybyszewski, Jan Kasprowicz, Waclaw Berent și Tadeusz Miciński. Acești scriitori sînt fondatorii unei mișcări literare care s-a dezvoltat pe temeiul unui impuls propriu, deși cîteodată devenea convergentă cu istoria expresionismului german.

Przybyszewski, membru al boemei germano-scandinave din Berlin, la sfîrșitul secolului trecut, prieten al lui Dehmel și al lui Strindberg, autor al unor poeme și romane scrise pe un ton extatic, a fost considerat că aparține literaturii germane și n-a început să scrie în limba polonă decît după ce faima lui de scriitor german era bine consolidată. Critica poloneză de azi îl socotește ca pe unul din primii expresioniști europeni. Teoria artei, elaborată de el pe temeiul conceptului de „suflet nud", are numeroase puncte de contact cu ideile expresionismului, mai ales atunci cînd e aplicată la opera lui Chopin sau a lui Munch. Metafizica sa, punînd în circulație termenul de „pansexualism", și etica („satanism", înțeles aici ca un nume dat elanului libertății și al revoltei) sînt, de asemenea, apropiate de gîndirea expresionismului. Declamator și hiperbolic, stilul său, expresionist prin excelență, a produs o largă influență asupra expresiei literare poloneze de la începutul secolului, cu toate că proza scrisă de Przybyszewski în limba polonă nu va releva valori semnificative [4].

Asocierea lui cu activitatea revistei *Zdroj* va fi marcată de publicarea cîtorva eseuri, al căror titlu e revelator pentru orientarea lor declarat expresionistă : *Expresionism : Slowacki și „Geneza spiritului"* (1918), *Valul întoarcerii : în jurul expresionismului* (1918), a căror importanță rezidă în încercarea de a stabili o tradiție proprie a expresionismului polonez, pornind de la romantici (și, îndeosebi, de la Slowacki).

Istoricii literari vorbesc, în termeni lipsiți de echivoc, despre un expresionism polonez care s-ar fi manifestat încă din 1898, cu primul

[1] Jan Jozef Lipski, *Expressionism in Poland*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 299.
[2] *Ibid.*, p. 302.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 303.

volum de *Imnuri* ale lui Kasprowicz, intitulat *Salve regina* (care va fi urmat, în 1902, de *Lumii care piere)* [1]. Aceste *Imnuri* au avut consecințe importante, nu numai în contextul expresionismului polonez, dar și în restul Europei, „cu toate că impactul lor peste hotare nu a fost deosebit de puternic" [2]. Se afirmă, anume, că poetul „a creat o mostră de poezie expresionistă matură, chiar înainte ca asemenea opere pline de forță și desăvîrșite în acest stil să fi fost produse în patria acestei mișcări" [3]. *Imnurile* lui Kasprowicz foloseau o tehnică în care, e adevărat, se puteau desluși temele caracteristice expresionismului de mai tîrziu : meditația mistică e alăturată blasfemiei, supunerea față de voința destinului — răzvrătirii prometeice ; păcatul și pedeapsa, viziunea apocaliptică a prăbușirii întregii lumi (prin care poetul aparține unui curent specific literaturii poloneze, *catastrofismul,* foarte apropiat de expresionism). În perioada interbelică, catastrofismul s-a afirmat prin intermediul grupului *Skamander,* pentru ca, în anii celui de-al doilea război, să fie asociat cu poezia scriitorilor din rezistență și, la sfîrșitul deceniului al 6-lea, cu opera poeților care adoptau o atitudine de civism lucid, avertizînd asupra primejdiei războiului nuclear.

Un alt reprezentant al direcției identificate de istoricii moderni ai literaturii poloneze cu expresionismul e romancierul Waclaw Berent, ale cărui începuturi stau sub semnul tradiției realiste și al pozitivismului. Dar, chiar de la cel de-al doilea roman al său, *Putrefacția* (1903), ni se spune, caracterul expresionist al literaturii sale devine evident [4]. Singurul element care ar trebui limpezit, din repovestirea (firește, foarte rezumativă) a acțiunii și din reconstituirea atmosferei, e dacă această carte, cu personaje aparținînd boemei müncheneze de la începutul secolului, se înscrie în sfera expresionismului sau în aceea a naturalismului.

Miciński a făcut parte din gruparea *Tînăra Polonie,* care a reprezentat activismul expresionist „la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului nostru" [5]. El a fost „cel mai original și mai imprevizibil scriitor al epocii" [6] ; contemporanii au fost șocați de poezia sa, interpretată adesea ca aparținînd simbolismului, deși „trăsăturile expresioniste sînt predominante" [7]. În multe privințe, Miciński se întorcea la arta poetică a lui Slowacki, îndeosebi la operele perioadei

[1] *Ibid.,* p. 303—304.
[2] *Ibid.,* p. 304.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.,* pp. 304—305.
[5] *Ibid.,* p. 305.
[6] *Ibid.,* p. 306.
[7] *Ibid.*

mistice a marelui romantic ; dar el introducea, de asemenea, teme şi procedee byroniene, de pildă proiecţia unor eroi însinguraţi, titani luciferici. Imaginile liricii lui amintesc de acelea ale artei secesioniste, dar cuprind şi numeroase elemente tipic expresioniste (elipse, hiperbole). Drama lui, *Cneazul Potiomkin* (1907), inspirată din dramaticul episod al răscoalei marinarilor ruşi din flota Mării Negre, în 1905, aspiră să se transforme într-o alegorie a luptei cosmice între bine şi rău şi anticipează dramaturgia expresionistă germană din vremea primului război mondial şi din deceniul al treilea (Kaiser, Toller, Unruh). O altă dramă, *În bezna palatului de aur* (1909), foloseşte ca pretext evenimente ale istoriei Bizanţului ; dar întreaga piesă e transformată într-o ţesătură de întîmplări supranaturale, stări de coşmar, cu înţeles ambiguu şi cu motivaţie criptică. De asemenea, romanele lui prezintă o lume guvernată de propriile ei legi, cu personaje fictive, dar şi cu altele care ascund aluzii la persoane reale, aparţinînd vieţii intelectuale contemporane ; intriga romanescă e nebuloasă, ea pare să consemneze delirul unui paranoic. „Pentru prima oară în expresionismul polonez, grotescul e amplu folosit, îmbibat cu misticism dramatic ; şi motivele catastrofice şi apocaliptice nu lipsesc“ [1].

După revoluţia din 1905, mişcarea modernistă poloneză a trecut printr-o criză profundă, dar cea care a suferit mai mult de pe urma acestei crize a fost direcţia simbolistă, în timp ce expresionismul a produs, exact în această perioadă, cîteva dintre lucrările lui cele mai de seamă. „Totuşi, cînd — în timpul primului război mondial — a fost întemeiat cel dintîi periodic polonez care susţinea cauza expresionismului, expresionismul însuşi se apropia de capătul drumului şi tendinţa de întoarcere spre tendinţele deja existente se manifestă în toiul unor noi orientări“ [2].

Exponentul acestei a doua faze a expresionismului polonez e revista *Zdroj*, în paginile căreia se fac referiri la programele expresionismului german (nu numai prin introducerea terminologiei specifice, dar şi prin publicarea traducerii unor opere ce se identificau cu purtătoarele ideilor acestei mişcări). Printre colaboratori, figurau, alături de Przybyszewski, Berent (care-şi publică aici, în 1918, romanul de factură expresionistă *Pietre vii*, prezentat de redacţie ca o „povestire cvasimistică despre Evul Mediu tîrziu şi zorile Renaşterii“), Emil Zegadlowicz, autor al poemului *Plecarea lui Ralph Moor* (1919), una dintre cele mai caracteristice opere poetice ale expresionismului poetic. Redactorul şef al revistei era Jerzy Hulewicz, grafician, romancier, dramaturg „mediocru, dar foarte îndrăzneţ în folosirea tehnicilor

[1] *Ibid.*, p. 307.
[2] *Ibid.*

expresioniste" [1]. Jean Stur, pare-se lipsit de importanță ca poet, dar cu o semnificativă activitate critică, deși tonul eseisticii lui e întrucîtva patetic și vag, e autorul volumului de eseuri *La punctul crucial*, în care prezenta o schiță a criticii expresioniste din Polonia. Józef Wittlin publică volumul *Imnuri*, întorcîndu-se la formele caracteristice poemelor lui Kasprowicz, proteste împotriva războiului, formulate în numele oamenilor simpli ; lirica lui Wittlin dezvăluie afinități cu opera lui Werfel.

Un timp, *Zdroj* i-a publicat și pe poeții grupării din Varșovia care, curînd după aceea, și-au tipărit propria revistă, *Skamander* (1920—28 și 1935—39). Din grupare făceau parte Julian Tuwim, Kazimierz Wierzýnsky, Anton Slonimski, Jan Lechón, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska și Jaroslaw Iwaszkiewicz ; peste puțină vreme, *Zdroj* și *Skamander* au pornit pe drumuri diferite și o înverșunată polemică s-a declanșat între cele două grupări. Dar, cel puțin la începuturile ei, opera poeților de la *Skamander* aparține expresionismului.

O altă personalitate a expresionismului interbelic a fost Andrzej Strug (pseudonimul lui Tadeusz Godecki) care dobîndise o solidă reputație, întemeiată pe romanele și nuvelele inspirate din evenimente de mare însemnătate din istoria mișcării socialiste, de pildă răscoala din 1863 și revoluția polonă din 1905. Tehnica narațiunii lui Strug era definită de contopirea elementului real cu visul, cu halucinația și cu viziunea telepatică. Operele sale cele mai reprezentative care aparțin teritoriului expresionist, volumul de nuvele *O cheie a abisului* (1917), romanele *Monumentul Soldatului Necunoscut* (1922) și *Generația lui Marek Swida* (1925), sînt adînc implicate în viața politică a Poloniei, dezvăluind atitudinea patriotică, aspirația scriitorului pentru împlinirea dreptății sociale și naționale. Treptat, Strug se va depărta de expresionism, cu toate că și opera lui de mai tîrziu va purta amintirea participării lui la afirmarea estetică a mișcării, în anii de după război.

Din cercul revistei *Skamander*, Juliusz Kaden-Bandrowski e citat pentru calitățile expresioniste ale stilului, deși — ni se spune — cărțile lui aparțin mai curînd naturalismului [2]. Poeții, însă, (îndeosebi Tuwim și Slonimski) au abordat o tematică expresionistă, îndreptîndu-se spre manifestările vieții cotidiene, spre manifestările mulțimii, descoperind rațiunea lăuntrică a revoltei în opoziția dintre năzuințele umanității și posibilitățile lor de a se împlini în împrejurările hotărîte de destin.

[1] *Ibid.*, p. 308.
[2] Vezi *ibid.*, p. 309.

Baladele lui Boleslaw Leśmian, publicate la începutul deceniului al treilea, îndatorate modelului folcloric, nu au reprezentat o contribuție majoră la expresionismul polonez ; dar au influențat poezia grupului constituit în jurul revistei *Czartak* (1922—28). Grupul de la *Czartak*, ai cărui membri marcanți erau Emil Zegadlowicz și Edward Kozikowski, cultiva o poezie de factură folclorică, de tipul celei create în regiunile submontane, pe care le privea ca pe o zonă unde „sentimentele se păstrau curate, necorupte de valorile false ale civilizației"[1]. Volumul de balade *Hoinarii din munții Beskid* (1923) al lui Zegadlowicz e îmbibat cu un misticism cvasipanteist, iar eroii narațiunii baladești sînt artiști și meșteșugari ai artei folclorice.

Și în operele lui de mai tîrziu, Zegadlowicz a cultivat versificația tipică a expresionismului, cu toate desele modificări ale stilului. El e și autorul unei „scenete grotești", *Lingurile și luna*, reprezentată în 1928, „una dintre cele mai interesante lucrări ale dramei expresioniste poloneze" [2], asociind ritualul folcloric tehnicii regiei expresioniste moderne.

Ultima perioadă a expresionismului polonez interbelic e strîns legată de evoluția catastrofismului. Dacă, la începuturi (mai ales în opera lui Kasprowicz), tendința era aceea de a realiza o transpunere simbolică a corupției civilizației moderne în vaste viziuni pustiitoare, apocaliptice, catastrofismul grupului de la *Skamander* era definit mai direct de fundalul istoric al epocii. Iar romanele lui Roman Jaworski și ale lui Ignacy Witkiewicz, inspirate din lumea realităților sociale, dădeau acestui fundal un relief și mai pronunțat (cu toate că, după cum aflăm, ambii scriitori s-au îndreptat spre o artă a grotescului fantastic). Substanța ideologică a literaturii lor e aceea a unui comentariu al crizei civilizației europene de după război. Mai ales în romanele lui Witkiewicz, acest comentariu se alcătuiește din fragmente ale unor notații precise, din crîmpeie ale unei viziuni fantastice, din imagini ale prozei tradiționale și ironice proiecții ale lumii reale, într-un vălmășag foarte greu să fie cuprins într-o definiție clară.

Catastrofismul nu era, însă, echivalent cu expresionismul și poezia unora dintre colaboratorii revistei *Kwadryga* (1927—31) constituie, dacă înțeleg bine punctul de vedere al lui Lipski [3], o excepție, izbutind să realizeze o sinteză a celor două curente. La fel, și scrierile grupului de poeți din Vilna grupați în jurul revistei *Zagory* (1931—34), între care tinerii Czeslaw Milosz și Jerzy Zagórski s-au apropiat de o expresie literară specifică, într-o anume măsură, catas-

[1] *Ibid.*, p. 311. Poeții grupați în jurul revistei au popularizat creația lui Jedrzej Wowro, un țăran pictor, poet și desenator.
[2] *Ibid.*, p. 311.
[3] Vezi *ibid.*, p. 312.

trofismului, dar nu au aderat niciodată pe de-a întregul nici la estetica acestui curent, nici la aceea a expresionismului.

O mențiune separată merită Stefan Flukowski, membru al grupării *Kwadryga,* autor al unui volum de proză, *Plouă* (1931), care constituie „o originală interpretare a expresionismului" [1], scriitorul explorînd aspecte diverse ale psihanalizei, preocupare puțin obișnuită în literatura poloneză a vremii. O adevărată capodoperă a catastrofismului e poemul de largă respirație *Bal la Operă* (1936) al lui Tuwim; versurile lui Tuwim reprezintă o violentă polemică cu mentalitatea și cu practicile elitei politice și financiare a capitalismului, al cărei univers moral e pictat într-o manieră satirică. Poezia rezistenței antifasciste a recurs adesea la tehnica metaforei catastrofiste, glasul unei generații prigonite și greu încercate în anii tragici ai ocupației țării răsunînd în poemele transmise, din om în om, pe foi șapirografiate. Dealtfel, Krysztof Kamil Baczyński și Tadeusz Gajcy, combatanți în armata de rezistență, au fost uciși în vremea răscoalei varșoviene din 1944, iar Tadeusz Borowski a fost internat în lagărul de la Auschwitz.

Personalitatea cea mai ferm conturată a expresionismului polonez interbelic e, însă, Bruno Schulz, creatorul unei proze în care imaginea unui tîrgușor de provincie se recompune din proiecțiile unui vis de copil, ale unui coșmar ce transformă datele fundamentale ale realității într-un fel de substanță transparentă, de o mare delicatețe, umbrită adesea de umbre ce cad, amenințătoare, peste universul tulburat al conștiinței eroilor. Cele două volume de schițe ale lui Schulz, *Prăvăliile de scorțișoară* (1934) și *Sanatoriul de sub semnul balanței* (1937), traducerea *Procesului* lui Kafka (1936) definesc un scriitor care și-a integrat propria viziune tragică într-o cuprinzătoare lume a durerii, clădită cu uneltele specifice artei expresioniste.

Tendințele expresioniste au continuat să se manifeste și după cel de-al doilea război mondial. Printre operele în proză în care se deslușesc influențe ale esteticii acestei mișcări sînt citate romanele *Ținutul fără cărări* (apărut în 1947, dar scris înaintea războiului) și *Pîrîul negru* (1954) ale lui Leonard Buczkowski. Stilul profund subiectiv, motivația vagă a logicii șirului de evenimente narative și a psihologiei personajelor fac ca întregul caracter al expresionismului lui Buczkowski să fie „extrem de neconvențional" [2]. De asemenea, cu toate că în lipsa „unor studii specializate", problema e „încă nerezolvată", că „timpul și perspectiva sînt necesare unei evaluări exacte" [3], se pare că elemente

[1] *Ibid.*, p. 312.
[2] *Ibid.*, p. 313.
[3] *Ibid.*

expresioniste (de factură, însă, neprecizată) pot fi găsite în poemele lui Stanislaw Swen Czachorowski și în tendințele neoprimitiviste din literatura lui Jerzy Harasymowicz și Tadeusz Nowak.

E greu să tragem o concluzie referitoare la caracterul expresionismului polonez, atîta vreme cît singurul studiu pe care l-am avut la dispoziție într-o limbă accesibilă e acela, permanent citat, al lui Jan Jozef Lipski. Astfel încît nu avem cum să confruntăm ideile istoricului literar polonez cu altele, exprimînd — eventual — un punct de vedere diferit. Altminteri, e greu de înțeles cum, anticipînd constituirea unui expresionism german, mișcarea literară poloneză nu a mai receptat decît înrîuriri foarte rare și puțin specifice. Cu atît mai mult cu cît, în încheierea exegezei sale, Lipski constată că „expresionismul polonez s-a născut sub influența literaturii germane“ [1].

O interpretare foarte caracteristică a expresionismului se produce în literatura slavilor din Sud. „La începutul acestui secol — se spune într-un studiu bogat în referiri, admirabil construit — multe popoare sud-slavice atinseseră o structură socială adaptată pe deplin modelului general european“ [2].

Termenul *expresionism* pare a-și fi făcut apariția în cultura slavilor de sud în 1912 : revista slovenă *Dom in svet (Casa și lumea)* nu-l prelua, însă, de la scriitorii germani, ci din publicația engleză *The Studio* [3]. Temele și atitudinea specifice expresionismului sînt semnalate în poezia slovenă a anilor 1914—15 ; în ele se materializau rezultatele eforturilor unui grup de scriitori care împărtășeau aceeași aversiune față de război, de militarism și, în cîmpul literaturii, față de simbolismul epigonic [4]. Dar acest proces de cristalizare a unei direcții expresioniste nu poate fi despărțit de evoluția tendințelor similare în cultura germană a vremii, astfel încît cronologia însăși a fenomenului din Slovenia corespunde, în multe detalii, aceleia a evenimentelor care marchează istoria mișcării în Germania și Austria. Fazei „premergătorilor“ (Oton Župančič) îi urmează o etapă în care experiența tragică a războiului e tălmăcită într-o crispată viziune poetică (Jože Lavrenčič și France Bevk) și de o alta, postbelică, a unor orientări mai diverse, de la proiecția cosmică a poeziei lui Miran Jarc („fără îndoială, cel mai înzestrat dintre expresioniștii sloveni“), la

[1] *Ibid.*
[2] Zoran Konstantinović, *Expressionism and the South Slavs,* în *Expressionism as an International Literary Phenomenon,* p. 259.
[3] Vezi *ibid.,* p. 260.
[4] Un studiu foarte util înțelegerii fenomenului îndeajuns de complex al expresionismului sloven e cel al lui Fran Petré, „Der slowenische Expressionismus“, în *Die Welt der Slawen,* I (1956), pp. 159—171.

anarhismul lui Anton Podbevšek și la versul de lucidă înțelegere a fenomenului social (Tone Seliškar, Milan Klopčič, Srečko Kosovel) [1].

Paralelă cu aceste tendințe, în Slovenia se dezvoltă o direcție mistică (reprezentată mai cu seamă de Anton Vodnik) care introduce în poezie simbolurile bisericii catolice [2], cu o insistență ce nu-și găsește corespondent în literatura expresionismului german.

Surprinzător, în Croația, unde tradiția catolică era la fel de puternică, nu se manifestă o direcție similară aceleia reprezentată de Vodnik în Slovenia. Aceasta, fără îndoială, pentru că expresionismul croat se definește, în primul rînd, prin opera lui Miroslav Krleža, ale cărui idei literare sînt rezultatul unei consecvente apropieri de filosofia marxistă și se relevă într-o imagistică permanent raportată la realitatea lumii materiale. Expresionismul e trăsătura ce caracterizează creația lui Krleža și influența exercitată de scriitor în literatura țării lui a determinat constituirea unui curent poetic conturat cu claritate. Contribuția teoretică a lui August Cesarec și Gustav Krkleć a fost, se pare, la fel de importantă în orientarea unei mișcări care, „deși nu a fost organizată ca atare, s-a prezentat într-o structură unitară, caracterizîndu-se printr-o metodă artistică comună, o viziune comună a lumii și modalității comune de expresie“ [3].

Expresionismul croat e, îndeobște, plasat între anii 1915—25. (Semnificativ, datele care îl limitează sînt acelea ale creării a două drame ale lui Krleža : *Pan* și *Michelangelo Buonarroti*). Exponentul cel mai de seamă al expresionismului croat a fost A. B. Šimić cu toate că, în timpul vieții, el a publicat un singur volum de poeme, *Metamorfoze*. Poetul a aderat la o concepție potrivit căreia substanța lirică se constituia dintr-o realitate întemeiată pe percepția interioară, fără — însă — să opteze pentru modalitățile lexicale și sintactice însușite de dadaiștii germani (contemporani cu el), pentru care consecințele expresionismului se situau exclusiv în perimetrul înnoirilor lingvistice. O poezie strict egocentristă, în care organicul se contopește cu anorganicul, abstractul cu concretul, aspiră să se transforme într-un apel universal la existență spirituală plenară. Pe urmele lui Däubler, ale lui Trakl și ale lui Lasker-Schüler, Simić creează o imagine a lumii scăldată în lumina ciudată a unor dimineți albastre, sub un cer unde se rotesc stele albastre [4].

[1] Vezi Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 260.
[2] *Ibid.*, pp. 260—61.
[3] *Ibid.*, p. 261.
[4] Un studiu revelator asupra poeziei lui Šimić e cel al lui Viktor Žmegač, „Antun Branko Simić als Lyriker : Ein Beitrag zur Erforschung des Kroatischen Expressionismus“ în *Die Welt der Slawen*, III (1958). pp. 151—165.

În jurul lui 1922, Šimić a redactat un articol [1] în care proclama idealul umanist al expresionismului și, tot atunci, în revista *Kritika,* a fost publicat un studiu de-al său consacrat poeziei expresioniste germane. Poetul croat sesiza cu multă exactitate diferențele care-i separau pe Däubler, Lasker-Schüler, Heym, Stadler, van Hoddis, Lichtenstein, Stramm, Werfel, Ehrenstein, Hardekopf și Benn, însăși enumerarea aceasta demonstrînd o cunoaștere precisă a valorilor poeziei contemporane din Germania, de vreme ce numele citate erau cele ale adevăraților modelatori ai conștiinței literare din acea țară. Analiza întreprinsă de Šimić „conținea concluzii care depășeau cu mult nivelul de înțelegere al vremii și au fost confirmate de cercetări recente" [2].

Cu puțină vreme mai înainte, la Belgrad, Stanislav Vinavér publicase un *Manifest al școlii expresioniste,* în care susținea : „Sîntem cu toții expresioniști. Cu toții folosim realitatea ca pe un mijloc al creației. Scopul nostru e creația, nu produsul creator" [3]. Vinavér avea, se pare, dreptate cînd constata că poezia sîrbă se raliase programului expresionist : chiar și poeți care rămăseseră credincioși tradiției naționale se orientau acum spre modalitățile preconizate de noua mișcare. „Modernismul" predicat de Vinavér „răsuna puternic de vuietul ce urca din adîncul curentului", un curent care „se comporta excentric, amenințînd să treacă de limitele unui extaz al distrugerii și, în jocul liber al asociațiilor mentale, se elibera de toate legăturile tradiționale și de regulile estetice" [4]. În afară de numele lui Vinavér, printre conducătorii acestei rebeliuni se citează acelea ale lui Rastko Petrović și Rade Drainac.

Ceea ce a urmat, la scurtă vreme după aceea, e la fel de neașteptat : expresionismul a dispărut brusc din viața literară a Serbiei, fenomenul acesta fiind însoțit de manifestări a căror violență a egalat-o pe aceea a momentului apariției sale. Zoran Konstantinović pune această renunțare aproape totală la principiile școlii poetice germane pe seama forței cu care acționa tradiția relațiilor literare cu Franța [1]. Răzvrătirea, spontană și „foarte contagioasă", a fost înlocuită de un suprarealism mult mai strict organizat, dar care nu a

[1] Publicat postum.

[2] Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 261. Se cuvine semnalat numărul special al revistei *Kritica* din Zagreb (1969) care conține un bogat material consacrat fenomenului expresionist în literatura croată. Dar și în cea a altor popoare din Iugoslavia, precum și în literaturile polonă, ungară, română (un articol de Ovidiu Cotruș, pp. 65—71), bulgară. Din nefericire, studiile — publicate în sîrbo-croată — mi-au fost inaccesibile.

[3] Cf. Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 262.

[4] Vezi *ibid.*

[5] Vezi *ibid.*

evoluat spre o simplă replică a mișcării franceze, ci a încorporat numeroase elemente ale tradiției culturale balcanice. În perioada interbelică, Belgradul a devenit centrul unei școli suprarealiste, bine constituite, dar care a lăsat a se observa cu destulă ușurință trăsăturile expresionismului încorporate în structura ei complicată. Purtătorul de cuvînt al noii mișcări era revista *Zenit*, tipărită la început (în 1923) la Zagreb și, după aceea, la Belgrad ; semnificația ideilor proclamate de această publicație devine, pe măsură ce trece timpul, mai adîncă și numărul studiilor care-i sînt consacrate o demonstrează.

Într-o asemenea imagine complexă a modului în care influențele expresioniste au fost receptate și prelucrate în literaturile slave din sud, e foarte simptomatic că „literatura bulgară... nu-și datorează contactul cu expresionismul german efectului unei influențe ce ar fi operat în sensul tradițional, ci mai curînd contactului personal al lui Geo Milev, care a studiat filosofia și psihologia în Germania și, la întoarcere, a adus expresionismul în Bulgaria“ [1]. Trebuie să mărturisesc că nu sînt pe deplin convins că înrîurirea exercitată de o personalitate literară, oricît de copleșitor ar fi prestigiul său, e suficientă pentru reformularea unor concluzii estetice, dacă în atmosfera culturală a acelei țări nu s-au arătat, între timp, semnele unei receptivități anume, capabilă să determine înțelegerea mesajului purtat de opera respectivului scriitor. Dar, așa cum rezultă din datele menționate în studiul lui Konstantinović, Milev a fost cu adevărat un scriitor înzestrat cu puterea de a impune conștiinței contemporanilor săi o viziune poetică înnoitoare.

Adept, în tinerețe, al teoriilor anarhiste și nihiliste, Milev avea să devină o proeminentă personalitate a culturii revoluționare din țara sa. Poemele sale — expresioniste ca factură stilistică — sînt dedicate faptelor ce ilustrează lupta proletariatului bulgar și exprimă năzuința de afirmare a unei arte revoluționare, menită să înfrîngă tendințele contemplative ale literaturii burgheze și să proclame răsăritul unei ere noi.

Dintre toate literaturile sud-slave, cea bulgară a păstrat, se pare, chiar și în faza receptării ideilor expresionismului, cele mai directe legături cu poezia folclorică, deopotrivă în planul motivelor și în acela al prozodiei sau al construcției metaforei. Pe de altă parte, expresionismul bulgar se înfățișa ca o mișcare apropiată în multe privințe de cel croat. La fel ca și expresioniștii croați, Milev și succesorii săi au adoptat o viziune filosofică ce descindea din ideologia marxistă și dădea literaturii înțelesul unei prevestiri profetice a revoluției proletare ce avea să izbucnească eliberînd întreaga lume.

[1] *Ibid.*

Și, tot asemenea expresionismului croat, poezia expresionistă bulgară se considera legată, prin însăși menirea ei socială, de destinul revoluției proletare [1].

Šimić și Milev au modificat structura liricii din țările lor, au dăruit creația poetică națională cu un sens fundamental al artei ca o formă de manifestare a nevoii de înnoire și, în acest chip, au creat posibilitatea de acțiune a unei concepții dinamice, expresive, apte să influențeze și modificările dramei și ale prozei. Expresionismul din teritoriul cultural al slavilor de sud nu poate fi interpretat doar ca un rezultat al receptării unor sugestii ale literaturii germane din acea perioadă. Cele povestite de ziaristul croat A. H. Žarković, de exemplu, dovedesc că literatura acestei zone s-a recunoscut mai curînd *înrudită* decît *datoare* expresionismului german. Într-o zi din toamna lui 1916, relatează Žarković, el împreună cu un grup de prieteni au văzut, într-o librărie din Zagreb, un exemplar din *Der Sturm*. După ce au citit revista și, apoi, *Die Aktion*, *Călăuza în artă* a lui Walden, *Expresionismul* lui Bahr, *Despre spirit în artă* a lui Kandinsky, ei au recunoscut, spune Žarković, că generația expresionistă avea multe afinități cu tinerii scriitori croați, că „expresionismul reprezintă o singură direcție, pe cea germană, dintr-o întreagă mișcare europeană, literară și intelectuală, a noii generații care s-a ridicat în vremea războiului mondial, dintr-o lume care se prăbușește“ [2].

Printre prietenii lui Žarković era și Šimić, a cărui operă a păstrat întotdeauna o anume distanță față de expresionismul german, ceea ce i-a îngăduit formularea unor judecăți cumpănite și, cîteodată, surprinzător de exacte. O poziție antiexpresionistă se deslușește și în paginile revistei *Kokot* (*Cocoșul*, 1916), cea dintîi publicație periodică în care s-au ivit, totuși, pentru întîia dată, ecouri ale mentalității expresioniste în cultura slavilor de sud. Într-unul din primele numere, redactorul revistei, Ulderiko Donadini îl ataca pe Bahr și respingea expresionismul ca pe un „copil născut mort“, ca pe un „lucru neinte-

[1] *Ibid.*, p. 263.

[2] Cf. *ibid*; dintre studiile publicate în limbi de largă circulație, sînt cîteva care, după părerea noastră, surprind revelator trăsăturile literaturii expresioniste din Iugoslavia : în afară de acelea, menționate, ale lui Zoran Konstantinović și Fran Petré, se cuvin citate : Viktor Žmegac, „*Zenit*, eine vergessene Zeitschrift“, în *Welt der Slawen*, XII (1967), pp. 253—63, și de același autor, „Zur Poetik der expressionistischen Phase der Kroatischen Literatur“, în *Welt der Slawen*, XIV (1969), pp. 113—136 ; Gustav Krkleć, „Ausklang des deutschen Expressionismus in Kroatien zwischen den beiden Weltkriegen“, în *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt*, Heidelberg, 1967 ; S. Z. Marković, „Expressionism in Yugoslav Literature“, în *Helicon*, X (1964), pp. 195—206.

ligibil, care nu poate avea vreun efect asupra sentimentelor" sau ca pe o „proprietate exclusivă a artistului care a creat o asemenea artă expresionistă" ; şi compara aceste stări de fapt cu împrejurarea că „fiecare nebun îşi are propria sa lume, propriile simţăminte, propria logică, cu ajutorul cărora el se mişcă prin lume" [1].

Konstantinović semnalează [2] adîncile deosebiri dintre declaraţiile programatice, opuse expresionismului, ale lui Donadini şi Krlža şi opera lor în care elementele expresioniste sînt esenţiale pentru înţelegerea orientării estetice. Cu toate acestea, în jurul revistelor create *Vijavica (Furtuna,* 1917), *Juris (Atacul,* 1919), *Plamen (Flacăra)* — aceasta din urmă publicată sub conducerea lui Krleža — şi al publicaţiilor slovene *Tri labodje (Trei pescăruşi,* 1922) şi *Tank* [3] (1924) s-au constituit grupări ale tinerilor scriitori a căror înclinaţie expresionistă era evidentă. Revista bulgară *Vezni (Balanţa),* editată de Geo Milev, se încadra în aceleaşi tendinţe caracteristice avangardei literare din acest teritoriu cultural. Complexă şi contradictorie încă de la începuturile ei, în Germania, istoria mişcării devenea, la întîlnirea cu tradiţiile specifice ale unei zone de veche cultură, imposibil de cuprins într-o simplă formulă.

Şi din acest punct de vedere, activitatea revistei *Zenit* ilustrează sugestiv profilul propriu al mişcării, aşa cum se afirma ea într-un climat specific de literatură şi de artă. Adoptînd subtitlul „Revistă internaţională de artă şi cultură", redactorul publicaţiei, Ljubomir Micić, voia să sublinieze, de la bun început, caracterul „nejurnalist" al periodicului condus de el (în spiritul căruia, răspunzînd şi declaraţiei din subtitlu, revista trebuia să fie poliglotă). Manifestul lui Micić enunţa principiul potrivit căruia arta „e expresia cea mai profundă a sufletului şi a intelectului, un strigăt al omului care cere acţiune imediată, fiind — astfel — liberă de orice modele şi norme, fie că ele ar fi preluate de la standardul de frumuseţe al antichităţii, fie de la idealul învechit al estetismului" [4]. Cu o formulă îndeajuns de ciudată şi de neclară, programul revistei era proclamat a fi acela al unui „expresionism metacosmic abstract".

Lista colaboratorilor lasă să se desluşească o anume eterogenie a orientărilor estetice, reprezentanţi ai direcţiilor diverse ale avan-

[1] Cf. Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 263.
[2] *Ibid.*, pp. 263—4.
[3] Al cărei redactor, Ferdinand Delak, asigurase colaborarea lui Lunacearski, Tzara, Marinetti, Walden, Schwitters, printre alţii.
[4] Cf. Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 265.

gardei europene fiind prezenți (uneori cu opere publicate aici pentru întîia dată) în paginile publicației iugoslave : Maiakovski, Pasternak, Ehrenburg, Michel Seuphor, Barbusse, Kassák. Dar expresioniștii germani erau, neîndoielnic, cei ce constituiau grupul cel mai unitar al scriitorilor străini care au răspuns invitației de a publica la *Zenit* : Ivan Goll, Walden, Heynicke, Carl Einstein, Raoul Hausmann, Franz Richard Behrens, Benn, Kaiser, Josef André Kalmer, adică mai ales membri ai cercurilor de la *Der Sturm* și *Die Aktion*. Goll a fost chiar, pentru o vreme, co-editor al revistei și poemul său *Parisul arde* a fost publicat întîia oară într-un supliment special (iulie 1922) al lui *Zenit* [1] și a devenit un model pentru mulți poeți ai grupării.

Teoriei „simultaneității" și experimentului lingvistic (în general, de factură dadaistă) se suprapune ideea, extrem de importantă pentru relevarea unui contur propriu al avangardei iugoslave, că Europa avea nevoie de o întoarcere spre cultura balcanică, deci spre o cultură în care, după cum credeau „zenitiștii", noțiunile etice și umanitatea autentică au rămas supremele valori, nedeformate de civilizația burgheză. „Geniul vital" era echivalent cu imaginea originală a unei asemenea umanități, cu „purtătoarea unei forțe lipsite de orice sentimentalism, o forță a încrederii supreme în om", cu „sufletul nedenaturat" și cu „sentimentele simple și cinstite" [2]. Zenitiștii susțineau și ideea unui panslavism, în cuprinsul căruia cultura sîrbă avea de împlinit o misiune istorică primordială. Curînd, panslavismul zenitist a deviat spre o concepție mistică, de esență ortodoxistă, în cadrul căreia „ideea slavă" devenea element al unei sinteze cu motivele ideologice ale expresionismului [3].

Expresioniștii germani au acordat o mare atenție revistei iugoslave și Konstantinović se referă, de exemplu, la republicarea în revistele germane a manifestelor zenitiste (cum era și firesc, Ivan Goll va fi unul dintre cei mai activi agenți ai popularizării literaturii de la *Zenit*, încă din 1921 semnalînd afinitățile ideilor din cercul aflat, pe atunci, la Zagreb și cele ale revistei *Der Arrarat*, la care colabora el pe atunci [4]). La rîndul său, Micić colaborează la *Der Sturm*, unde publică, în 1925, un articol cu titlu semnificativ pentru orientarea periodicului condus de el : *Zenitosofia sau energetica zenitismului*

[1] Soția poetului, Claire Goll, atrage atenția că versiunea din *Zenit* e mai lungă și diferă în cîteva detalii de aceea publicată mai tîrziu (în I. Goll, *Dichtungen*, Berlin, Darmstadt, 1960).
[2] Vezi Zoran Konstantinović, *op. cit.*, p. 266.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

creator[1]. Dealtfel, unul din numerele din 1926 al revistei lui Walden e dedicat literaturii slovene și, începînd din 1927, ea va prezenta traduceri din literatura expresionistă sîrbă ; în numărul din ianuarie 1929, apar mai multe articole referitoare la „tînăra artă slovenă", iar numărul pe octombrie-noiembrie al aceluiași an e consacrat în întregime literaturii moderne bulgare, criticii literare, picturii, sculpturii și arhitecturii din acea țară. Se vede că apelul lui Micić își găsea un răsunet larg și că scriitorii avangardei expresioniste din Germania voiau să afle, în cultura Balcanilor, sursele unei expresii legate nemijlocit de valorile artei originale, ale spiritului folcloric, atît de prețuit de expresionism.

Și în cultura acestei zone, termenul *expresionism* a fost definit în chipuri diferite, adăugînd numeroaselor accepții din literatura Occidentului european altele noi, ceea ce sporește, bineînțeles, complexitatea problemei. Slovenii, de exemplu, îl înțelegeau ca pe o iradiere specifică a propriei tradiții culturale, în timp ce croații îl puneau în legătură cu conceptul de *modernism* (nici acesta, e drept, foarte clar delimitat). În literatura sîrbă, el nu era prea limpede separat de suprarealism, iar în cea bulgară, el nu se înfățișa ca o noțiune istoric-literară de-sine-stătătoare, impunîndu-se numai în forma foarte individuală în care îl filtra opera lui Milev.

În general, observă tot Konstantinović (al cărui studiu a constituit sursa principală de informații a comentariului de față), expresioniștii din această zonă a Europei au promovat concepțiile unui „realism determinist" în artă, a cărui expresivitate se întemeia pe eliberarea de „gîndirea cauzală" și pe întoarcerea spre izvoarele primordiale ale creației[2] (în cazul citat, folclorul). Fascinați de creația verbală a expresionismului, ei au încercat să remodeleze structurile tradiționale ale versului, orientîndu-le adesea spre poezia populară, dar și spre modelul propus de avangarda germană cu care ei au întreținut legături active. Temele și ideologia expresioniștilor de aici se încadrează, în general, în ceea ce se numește *expresionismul de stînga*, adică într-un curent ce aspiră să releve aspectele cele mai însemnate ale realității socialiste și să le discute de pe pozițiile unei ireductibile atitudini antiburgheze. Devierea pan-slavistă și ortodoxistă a celor de la *Zenit*, catolicismul multor scriitori croați sînt, totuși, urmările unei preocupări constante de a scoate literatura din perimetrul subiectivismului și de a-i conferi o bază mai largă.

[1] *Ibid.*, p. 267.
[2] *Ibid.*

Într-o mișcare atît de complicată în care fiecare scriitor și fiecare artist din Occident își proiecta propria viziune expresionistă, cultura modernă de la răsăritul „axei Viena—Praga—Dresda—Berlin" aduce o contribuție extrem de personală la trasarea hotarelor unei arte ce exprima neliniștile și incertitudinile unei epoci de criză morală, dominată de teribila amenințare a războiului.

Dar și de speranța într-un viitor al libertății omului, al afirmării sale depline ca făptură care cugetă, simte și creează [1].

[1] Din nefericire, nu am avut la îndemînă nici o sursă privind situația artelor vizuale în această vreme de efervescență expresionistă în cultura iugoslavă și bulgară.

La limitele teritoriului expresionist

Discuțiile privitoare la expresionismul rus nu pot face abstracție, firește, de rolul decisiv pe care artiști de talia lui Kandinsky și a lui Jawlensky l-au avut în definirea programului mișcării. Contribuția teoretică a lui Kandinsky a fost esențială pentru trasarea unor direcții în evoluția expresionismului european. Iar inovațiile regizorale ale lui Meyerhold au reprezentat un fapt dintre cele mai importante ale istoriei unei viziuni teatrale în cultura multor țări din Vechiul Continent și din America.

Problema, însă, se dovedește a fi mult mai complexă. Un studiu relativ recent [1] relevă amploarea pe care a avut-o mișcarea expresionismului în cultura rusă de după Revoluție.

La începutul anilor '20, au fost publicate mai multe cărți și eseuri (cele mai multe au văzut lumina tiparului în revistele din Moscova și Petrograd) care promovau ideile expresionismului. Din lista alcătuită de Vladimir Markov, cîteva titluri atrag cu precădere atenția : în 1922, de pildă, la Petrograd apărea o carte, *Impresionism și expresionism în Germania contemporană*, de fapt traducere a unui capitol (al patrulea) din volumul lui Oskar Walzel, *Literatura germană de după moartea lui Goethe*, publicată cu puțină vreme înainte în Germania [2]. După un an, E. M. Braudo și N. E. Radlov au publicat, sub titlul *Expresionism*, o antologie de studii traduse tot din germană. Markov semnalează, de asemenea, articolul lui Anatoli Lunacearski, *Cîteva cuvinte despre expresionismul german*, în revista *Jizni* nr. 1 (1922), pe cel al lui E. Boricevski, *Filosofia expresionismului*, în

[1] Vladimir Markov, *Russian Expressionism*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 315—327 : publicat prima dată în *California Slavic Studies*, VI (1971).

[2] La rîndul său, eseul care fusese tradus în rusește era preluat de Walzel din faimoasa antologie *Ghid al artei prezentului*, editată de Max Deri la Leipzig, în 1919, și unde, în afara lui Walzel și a lui Deri însuși, semnau Max Dessoir, Arnold Schering, Alwin Kronacher, Max Martersteig.

Șipovnik, nr. 1 (1922), al lui B. Arvatov, *Expresionismul ca trăire socială*, în *Kniga i revoluția* nr. 6 (1922).

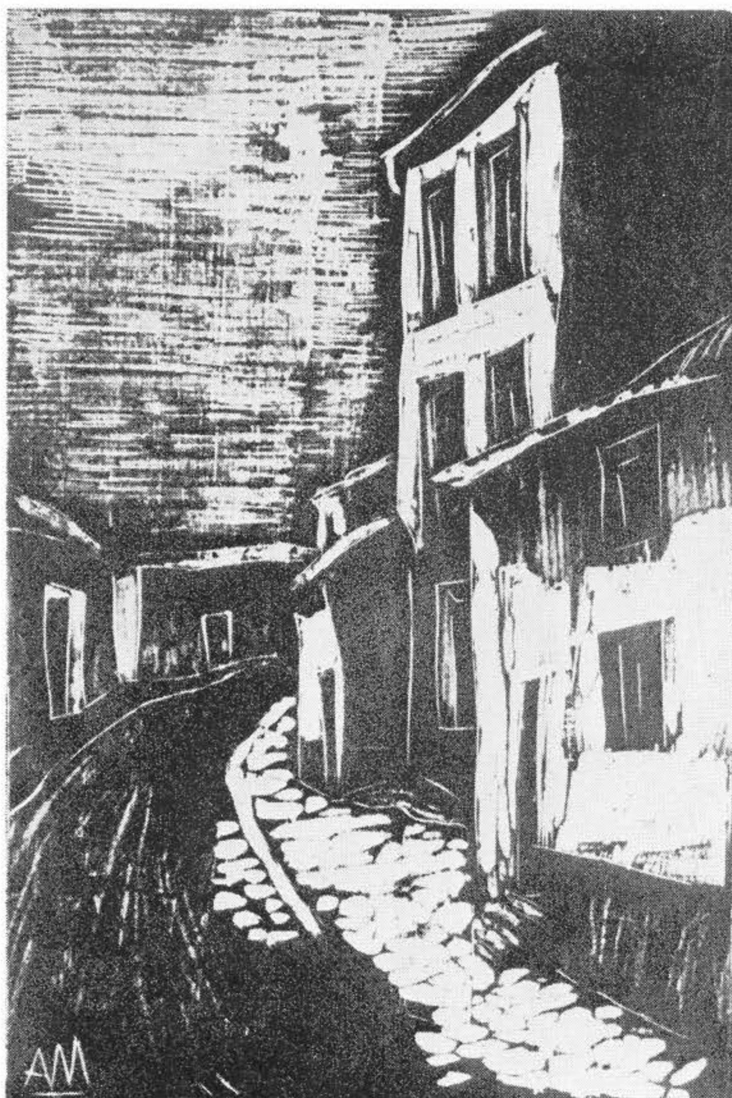
Lunacearski considera că Maiakovski, Kamenski, Aseev și „parțial" Pasternak sînt reprezentanții expresionismului [1]. Un masiv studiu, publicat in 1928 *(Expresionismul în Rusia)*, de K. V. Driaghin, îl includea în mișcarea expresionistă nu numai pe Maiakovski, ci și pe Leonid Andreev [2]. Iar I. I. Ioffe, în a sa *Introducere în istoria gîndirii artistice* (Leningrad, 1933) îi atribuia lui Pasternak rolul de purtător al idealului expresionist (tălmăcit de Ioffe cu „funcționalismul psihic"), a cărui esență consta în „deformarea vizibilului" [3].

La începutul deceniului al treilea, exista la Moscova un grup de poeți care se declarau expresioniști [4]. Un grup mic, umbrit de celebritatea scriitorilor imagiști ai acelei vremi, dar care a avut o activitate semnificativă și o existență relativ lungă în împrejurările unei atmosfere literare agitate : el s-a manifestat prin tipărirea a mai bine de o duzină de publicații. Expresioniștii se integrau, astfel, în largul peisaj literar al epocii, cînd 143 de case de editură (atîtea erau în martie 1922) publicau operele cercurilor simboliste, acmeiste, futuriste, dar și ale efemerelor grupări centrifugiste, biocosmiste, luministe, prezentiste, neoclasiciste, nonsensiste, ktematiciste, fuiste, antitaxidermiste etc.

Istoria expresionismului rus începe cu opera lui Ippolit Vasilievici Sokolov care, în 1919, se considera încă un „eufuist". La 11 iulie 1919 — va declara el însuși într-un mic volum, tot din 1919, *Revolta expresionistului* — ideea expresionismului i s-a revelat ca o sinteză a futurismului [5]. Era o vreme în care poziția fiecărei grupări de avangardă se stabilea în raport de futurism, mișcarea literară cea mai proeminentă datorită, în primul rînd, prestigiului lui Maiakovski. Sokolov și-a repetat declarația la o întrunire patronată de *Uniunea Poeților din întreaga Rusie* și, la scurtă vreme, la o altă întrunire a *Uniunii*, ea a fost menționată de un critic reputat al timpului, V. Lvov-Rogacevski. Ceea ce l-a îndemnat pe Sokolov să considere că e îndreptățit să spere în puterea de a se impune a ideilor sale.

Debutul lui poetic se produsese doar cu o lună înainte ca el să fi „descoperit expresionismul". Cărticica lui publicată atunci (13 pagini, însemnate cu litere, în loc să fie numerotate) purta un titlu destinat, evident, să epateze : *Opere complete. Ediție ne-postmortem. Neversuri* [6]. „Polimetria" despre care tînărul scriitor vorbea în fraza ce

[1] Vezi Vladimir Markov, *op. cit.*, p. 315, n. 2.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 316.
[5] Vezi *ibid.*
[6] Cf. *ibid.*, p. 317



Aurel Mărculescu, *Mahala*, 1935 (?)



Leon Alex, *Procurorul*, 1935



Geza Vida, *Alianța*, 1939–41



Ludwig Meidner, *Ultimatum*, august 1914.

preceda primul poem, se dovedea a fi, pur şi simplu, versul liber în care Sokolov introducea multe elemente ale „imaginismului", mişcare literară aflată atunci la începuturile ei, combinîndu-le cu altele împrumutate direct din recuzita poeziei futuriste.

Revolta expresionismului publica, totuşi, un manifest în care polemiza deopotrivă cu futurismul (reprezentat, în viziunea lui Sokolov, de Ezra Pound, Apollinaire şi Marinetti) şi cu „imaginismul" (nume dat de el imagismului, direcţie incluzîndu-l, printre alţii, din nou pe Maiakovski). Cel dintîi era respins pentru că „aparţinea trecutului" : „în cei nouă ani ai istoriei sale, se fragmentase", astfel încît fiecare poet îşi susţinea propriul futurism. Cel de-al doilea era doar un „pseudo-imaginism" care-şi vulgariza propriile principii, transformîndu-le în simplă ziaristică şi nu izbutea să fie decît „un futurism sărăcăcios".

Expresionismul, spunea Sokolov, nu-i respingea pe predecesorii săi futurişti, ci aspira să creeze o sinteză a tuturor faţetelor mişcării. Deocamdată, însă, ţelul „constructiv-revoluţionar" se limita la „abolirea vechii versificaţii de la Homer la Maiakovski", „introducerea unui vers «cromatic»", bazat pe „intensitate muzicală", proclamarea unei poezii „polistanţice" şi a „eufoniei" [1]. Dar versurile propuse drept ilustrare a principiilor acestora aveau o valoare cu totul îndoielnică şi, atunci cînd nu aveau drept scop decît şocarea violentă a cititorului, alunecau adesea în imaginism şi în futurism, direcţii atît de vehement combătute.

În vara lui 1920, Sokolov publică un nou volum, *Expresionism,* în care nu adăuga decît puţine lucruri la cele cunoscute din *Revolta expresionistului.* Declaraţiile privitoare la un „maximum de expresie", la „dinamismul percepţiei" revin şi, odată cu ele, şi dorinţa de a crea „o sinteză a futurismului" (divizat aici în imaginism, ritmism, cubism şi euforism). Tînărul poet prevestea „o eră nouă a apogeului futurismului" (prin care el desemna expresionismul) ce avea să ia locul „futurismului timpuriu", tot aşa cum se succedaseră etapele Renaşterii italiene (comparaţia îi aparţinea lui Sokolov) [2].

Entuziasmul şi orgoliul declaraţiilor din *Expresionismul* lui Sokolov e explicat prin credinţa că putea să demonstreze apartenenţa poeziei sale la o mişcare ce se impusese în multe ţări europene, deci nu reprezenta un experiment efemer. Etichetele care-i decretau „genii" pe contemporani erau împărţite cu dărnicie celor ce i se păreau tînărului scriitor că aparţin direcţiei reprezentate de el însuşi. Un fel de obsesie a „sintezelor" domină teoriile lui Sokolov care nu şovăia să propună o asemenea sinteză şi pentru un „expresionism teatral",

[1] *Ibid.*, p. 317—18.
[2] *Ibid.*, p. 318.

amestecîndu-i cu dezinvoltură pe Diaghilev, Meyerhold, Krucenîh, Evreinov, Veaceslav Ivanov, Reinhardt, Tairov și Marinetti.

Informațiile despre expresionismul din occidentul Europei îi fuseseră furnizate de Teodor Markovici Levit, un tînăr poet de 16 ani, „figură ștearsă, periferică a literaturii vremii, care fusese inclus printre futuriști într-o revistă a *Uniunii Poeților* ; a publicat puține versuri, a fost membru al grupului *Parnasul moscovit* și curînd a dispărut din literatură" [1]. El a fost acela care l-a familiarizat pe Sokolov cu volumul lui Edschmid, *Despre expresionism în literatură și noua poezie*, publicat la Berlin în 1920. Sokolov a tras concluzia că tezele sale și cele ale lui Edschmid „coincid din punct de vedere tehnic, filosofic și istoric". Cu toate acestea, exemplele date de el pentru a susține această „coincidență" reflectă mai curînd dorința de a descoperi esența lucrurilor și prezența expresionismului în cultura tuturor popoarelor și a tuturor timpurilor.

Sokolov se declara șef al unei grupări din care mai făceau parte Boris Zemenkov, Gurii Sidorov și Serghei Reksin.

Teoreticianul grupului era Zemenkov, un poet de 18 ani. La cîteva luni după apariția unicului său volum de poezie, *Versuri de război ale expresionistului* (1920) [2], el a publicat un „tratat", *Copaia cu concluzii intelectuale*, care încerca să fundamenteze teoria expresionistă a artelor vizuale. Textul era neclar, abundau cuvintele străine al căror sens, se bănuiește, nu era bine cunoscut de autor. Dar un lucru e sigur : „tratatul" lui Zemenkov e mai apropiat de sursele teoretice germane decît fuseseră scrierile lui Sokolov. *Copaia* ajungea, de pildă, la concluzia că țelul suprem al artei e dobîndirea unei forțe de convingere, mai curînd decît să surprindă și să comunice datele revelatorii ale adevărului. Și, în concepția lui Zemenkov, „forța de convingere" însemna, de fapt, *incantație* [3], termen ce l-ar putea aminti (e drept, îndeajuns de vag) pe acela de *empatie*.

Pînă la data la care Sokolov proclamase constituirea grupului expresionist, Gurii Sidorov tipărise două volume de versuri și se făcuse cunoscut ca actor al tinerei cinematografii sovietice : jucase în filmul realizat după scenariul lui Maiakovski inspirat de *Martin Eden* al lui Jack London. Cărțile lui de poeme, *Soare despicat* și *Vadra focului*, nu erau altceva decît imitații ale poeziei unor contemporani (Vadim Șerșenovici, Konstantin Bolșakov, Maiakovski). Adeziunea lui la expresionism e marcată de volumul *Catalige* (a cărui copertă fusese desenată de Zemenkov) ; era o poezie de dragoste, de o intensă emotivi-

[1] *Ibid.*

[2] În care erau trancrise, în imagini de mare violență, experiențele sale de soldat pe fronturile Războiului Civil.

[3] Vladimir Markov, *op. cit.*, p. 319.

tate, peisaje urbane descrise într-o viziune hiperbolică, toate scrise în versuri de o mare variație formală, de la metrica strict tradițională, pînă la versul liber, desfășurat în largi aritmii. Un aer pe care poetul îl voia „cosmic" (dar care devine amenințător, apocaliptic) plutește deasupra poemelor lui Sidorov. Curînd, extazul dureros, simțămîntul neliniștit al haosului atotstăpînitor vor pieri din poezia sa și, în volumul următor, *Frunză tînără* (1922), vor lăsa locul unei expresii limpezi, ușor melancolice.

Între timp, Sokolov continua să-și publice textele teoretice : întreprinderea lui cea mai ambițioasă în acest domeniu a fost un *Baedeker al expresionismului* (1920), despre care se spune că e un „apogeu" al expresionismului rus, urmat imediat de dispariția aproape totală a semnelor caracteristice acestei mișcări [1]. Încercările de aprofundare a premiselor ideologice sînt naive și se rezolvă prin citarea unui mare număr de nume proprii și prin declararea expresionismului, o sinteză a tuturor realizărilor în toate artele" [2]. La acest *sintetism,* cum îl definea Sokolov, se adăugau alte două trăsături esențiale, după părerea tînărului estetician : *europenismul și transcendentalism-numenalismul.* Bineînțeles, acestea erau doar o parte din cele „20 sau 30 dimensiuni" despre care se vorbea (fără a fi, pare-se, precizate) în *Baedeker.* Sokolov nu ezita ca, în numele „sintetismului", să includă ocultismul și teosofia în structura literaturii al cărei susținător era. Expresionismul văzut astfel nu trebuia să fie „o dorință imbecilă a cîtorva tineri poetaștri care ar vrea, cu tot dinadinsul, să-și agațe o etichetă sonoră, un *ism,* ca să anuleze mediocritatea versurilor lor stupide" [3]. Dar semnificativ, Sokolov nu propune o trăsătură pozitivă care ar contracara observațiile (nu întru totul neîntemeiate, se spune [4]) de genul celei de mai sus.

Frontiera dintre expresionism, futurism și alte direcții moderne e greu de urmărit în teoriile lui Sokolov : „foaia volantă" *Renașterea secolului al XX-lea* vorbește, de exemplu, de un „pan-futurism" și alcătuiește o largă listă de filosofi, savanți, scriitori care ar susține ideile tînărului poet (printre aceștia, Einstein, Bergson, Roman Jakobson, Maiakovski și, alături de ei și de alții, Sokolov însuși). În încheierea acestui adevărat catalog, autorul se proclamă „un Marinetti al Rusiei" și anunță „sosirea Renașterii secolului al XX-lea."

Reacția a fost energică ; nu atît pentru că manifestul lui Sokolov ar fi tulburat ordinea tradițională a lucrurilor, cît pentru că mulți dintre cei citați își regăseau ideile deformate și caricaturizate. Ori-

[1] *Ibid.*
[2] Cf. *ibid.*, p. 320.
[3] Cf. *ibid.* p. 320.
[4] *Ibid.*

cum, în 1921, Sokolov nu mai părea să susțină teoria expresionistă și evoluase spre imaginism ; eseul — intitulat, dealtminteri, *Imaginistica* — dezvăluia o mai bună familiarizare cu problemele curentului decît se putuse observa în scrierile consacrate discutării expresionismului însuși. Se aplica o metodă statistică în studiul istoric al figurilor de stil, de la Antioh Cantemir pînă la contemporani, imaginismul fiind considerat „o treaptă logică" în această evoluție. Întreaga demonstrație a lui Sokolov releva, însă, apropierea de ceea ce se va numi mai tîrziu constructivism : expresionismul, susținut pînă atunci de tînărul teoretician și de prietenii săi, nu izbutise să se impună în peisajul poeziei ruse.

Cu toate acestea, în chip paradoxal, după ce publicase *Imaginistica*, Sokolov va încerca să stabilească noi baze ale teatrului și ale picturii expresioniste (anunța chiar publicarea iminentă a unei cărți ce urma să analizeze programele „expresionismului german, francez, italian și englez" [1]). În același timp, prietenii săi căutau alianțe cu noile grupări apărute în anii 1920 și 1921. Zemenkov se va afilia grupului ce se intitula „*nicevoki*" (evident, de la „nicevo" = nimic), un fel de nihiliști a căror deviză (permanent contrazisă de intensa lor activitate editorială) era „nu scrie nimic, nu publica nimic". La două zile după adeziunea sa la „nicevoki", Zemenkov se și afla printre semnatarii unui „decret" al grupării ; după aceea, va redacta propriul „decret" asupra picturii și va deveni membru al unui „tribunal" al „nicevokilor".

Gruparea se constituise în vara lui 1920, la Rostov-pe-Don, și publicase un manifest, *Vouă*, care pretindea că „înmormîntează" deopotrivă imaginismul și expresionismul. Prezența unui fost membru al cercului expresionist printre „nicevoki" e, de aceea, semnificativă pentru repedea involuție a mișcării lui Sokolov (dealtfel, simptomatic, expresioniștii erau printre puținele grupări ce nu editaseră un periodic care să le apere ideile teoretice). Legăturile cu „nicevoki" nu mai interesează, deci, istoria expresionismului, ele reflectînd, de fapt, momentul dizolvării mișcării.

Cea de-a doua etapă a expresionismului rus o urmează destul de curînd pe aceea reprezentată de efemera activitate a grupului lui Sokolov. În 1921, la Moscova vedea lumina tiparului o antologie de 16 pagini, intitulată *Expresioniștii*. Colaborau Serghei Spasski, Evgheni Gabrilovici, Boris Lapin și versatilul Ippolit Sokolov (care, după risipirea grupării conduse de el, trecuse prin experiența „fuiștilor", adversari zgomotoși ai imagisticii). Influențați de poezia lui Pasternak

[1] Vezi ibid., p. 321.

și a lui Andrei Belîi, expresioniștii celui de-al doilea val respingeau futurismul și se considerau „un vlăstar al cercului *Parnasul din Moscova*" [1].

Cel de-al doilea număr al *Parnasului* (primul număr n-a fost niciodată difuzat) conținea poeme, bucăți în proză, eseuri semnate de Serghei Bobrov, versuri de Ivan Aksionov — amîndoi foști conducători al grupului *Centrifuga,* foarte influent în mediile avangardei din Moscova, la începutul anilor '20. Un alt „centrifugist", Evgheni Șilling, publica versuri, iar Lapin — o povestire scrisă în colaborare cu Gabrilovici. Interesantă din perspectiva evoluției expresionismului rus e abundența traducerilor din literatura modernă germană, aproape toate semnate de Lapin, însoțite de scurte note privitoare la autori. În paginile antologiei erau presărate numeroase anunțuri despre opere ale expresioniștilor germani care se aflau în curs de traducere și urmau să apară curînd.

Dintre colaborările scriitorilor străini, o atenție cu totul particulară se cuvine eseului lui Wieland Herzfelde dedicat morții tragice a lui Alfred Lichtenstein *(Parnasul* publica și cîteva poeme ale lui Lichtenstein, prezentat ca „poetul cel mai de seamă al începuturilor expresionismului" [2]) traducerile din Van Hoddis, Heym, Jules Romains și Henri Guilbeaux.

Tot sub auspiciile cercului de la *Parnas* apărea singurul volum al lui Boris Lapin, *Carte de versuri din 1922.* Prefața volumului era un atac violent împotriva futurismului, al cărui „antidot" era aflat în romantismul rus și german de la începutul secolului trecut : Jukovski, Novalis și Schelling sînt frecvent citați (iar, într-un poem al volumului, Tieck, Brentano și Eichendorff sînt numiți „străbuni" ai poetului [3]). Cele 47 de poeme nu sînt, totuși, o „reconstrucție" romantică : numelor menționate mai înainte li se alătură, e adevărat, și acelea ale altor romantici, de pildă E.T.A. Hoffmann, Kleist, Friedrich Schlegel, La Motte-Fouqué, Lermontov. Dar și exemple din Kipling și din balada engleză.

În parte, motivele romantice sînt preluate de la Bobrov și de la cei dintîi adepți ai *Centrifugei ;* dar, de cele mai multe ori, ele capătă un accent parodistic și cartea lui Lapin devine „o purtătoare a conținutului romantic înveșmîntat în straiele avangardei". [4] (Unele „aventuri prozodice" ale sale au drept scop producerea unor efecte care să sugereze ritmurile jazzului și n-ar fi cîtuși de puțin lipsită de interes o cercetare asupra unei eventuale cunoașteri a poemului lui Vachel

[1] *Ibid.*, pp. 323—24.
[2] Cf. *ibid.*, p. 324.
[3] Vezi *ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 325.

Lindsay, *Congo*, de vreme ce lui Lapin părea să-i fie familiară, așa cum reiese din studiul lui Markov, „culoarea locală americană".)

Cuvîntul *expresionism* nu e rostit niciodată în *Cartea de poeme* a lui Lapin. Dar dedicația din final, închinată lui Gabrilovici, conține cîteva idei și formulări de netăgăduită origine expresionistă : el vorbește despre „realitatea înșelătoare a obiectelor" și, punînd alături „materialul cuvintelor" futurist și „revelația prin cuvînt" a expresioniștilor, conchide : „Transformîndu-se într-un cuvînt, realitatea devine o lume nouă pe acest pămînt, lumea unui reflex puternic și a relativității" [1].

Volumul lui Lapin era, însă, semnul sfîrșitului unei întregi mișcări literare. Cînd, în noiembrie 1924, Institutul Briusov (al cărui absolvent era Lapin) a organizat o seară de poezie contemporană, reprezentanții direcțiilor înnoitoare erau poeții revoluționari de la *Oktiabr, Lef* sau *Molodaia Gvardia* : nici un cuvînt nu s-a rostit în legătură cu versurile expresioniștilor, ale fuiștilor, sau ale poeților „nicevoki" [2].

Dealtminteri, nici unul dintre membrii grupărilor expresioniste n-a perseverat în cultivarea unei poezii înrudite ca factură cu aceea pe care o susținuse în 1920 și 1921. Urmînd o tendință îndeajuns de clar conturată în a doua jumătate a deceniului al treilea, în cercurile avangardei din Moscova și Leningrad, Ippolit Sokolov s-a consacrat cinematografului și a scris mai multe cărți de teorie și de istorie a acestei arte. Boris Zemenkov a devenit ilustrator de cărți, a publicat cîteva volume de istoria artei ruse și sovietice și a lucrat mult timp ca muzeograf. Gabrilovici s-a alăturat, pentru o vreme, constructiviștilor, după aceea a renunțat la poezie și s-a dedicat ziaristicii și scenariului de film, domeniu în care și-a statornicit un solid prestigiu (memoriile sale, publicate în 1967, la Moscova, nici măcar nu menționează trecerea prin expresionism).

Lapin s-a apropiat, de asemenea, de constructivism. Curînd, însă, a renunțat la poezie și a început să scrie reportaje din ținuturile cele mai îndepărtate ale Uniunii Sovietice (o culegere, inspirată de construcția canalului care leagă Marea Albă cu Lacul Onega, a fost primită favorabil de cititori și de critică). În timpul războiului, a fost corespondent pe front ; dar a continuat să scrie și versuri. Poezia lui nu mai conținea, însă, nici un fel de ecouri expresioniste, așa cum o dovedesc poemele publicate, în 1965, în ampla antologie tipărită la Moscova, *Poeți sovietici căzuți în Marele Război pentru Apărarea Patriei.*

[1] Cf. *ibid.*
[2] *Ibid.* p. 326.

Mişcarea expresionistă rusă nu poate fi limitată, însă, la activitatea grupărilor lui Sokolov („expresionismul imagist") şi a lui Lapin şi Gabrilovici („expresionismul centrifugist"), amîndouă adoptînd un program lipsit de coerenţă teoretică. Creaţia unora dintre cei mai reprezentativi poeţi ai perioadei revoluţionare mărturiseşte contactul — fireşte, nu întotdeauna direct — cu ideile expresionismului. *Cei 12* al lui Blok e un asemenea exemplu.

Epica poemului este, aparent, de o mare simplitate : un grup de ostaşi ai Revoluţiei străbate, prin viscolul începutului de iarnă 1917, străzile îngheţate ale Petrogradului. Oameni îmbrăcaţi în haine zdrenţuite, al căror marş e însoţit de zîmbetul batjocoritor al burghezilor de pe trotuar. Un vînt aprig vuieşte în întregul poem, azvîrlind în lături inscripţiile cu lozinci demagogice ale vrăjmaşilor Revoluţiei şi răscolind zăpada sub paşii celor doisprezece. Grupul se transformă, treptat, într-o forţă impersonală, o stihie, un element implacabil al naturii.

Cu toată simbolistica lui complicată, cu toate inconsecvenţele sale — observam cu alt prilej — poemul semnifică apropierea de Revoluţie a lui Blok. Nimic din ceea ce aparţine vechii lumi nu mai poate şi nu merită să fie salvat. Nici măcar imaginea „sfintei Rusii" de odinioară, cu izbele sărăcăcioase, pierdute în mijlocul imenselor păduri. Dar versurile acestea conduc spre un final mesianic, spre asimilarea idealului revoluţionar cu acela creştin. Ceea ce tulbură sensul simbolurilor şi conturează imaginea misticismului lui Blok. Asemănarea cu spiritul utopic, cu simbolurile unora dintre expresioniştii revoluţionari germani, constructori (asemenea lui Taut) ai catedralelor de cristal, e neîndoielnică.

În pictură, cu excepţia lui Chagall — al cărui interes faţă de expresionism e, însă, de scurtă durată —, nu se pot cita nume ale unor artişti de primă mărime care, pînă după victoria Revoluţiei (cînd Wassily Kandinsky s-a întors în patrie), să se fi îndreptat spre soluţiile propuse de arta germană : Robert Falk şi Pavel Filinov nu au putut determina o direcţie limpede constituită.

Dar, de-a lungul întregului deceniu al treilea, Muzeul de Artă Apuseană Modernă, condus de Boris Ternovitz, a continuat să achiziţioneze picturi germane contemporane, iar Lunacearski a organizat aici expoziţii ale gravurilor lui Masereel în 1926 şi 1930 [1].

În teatru, drumul fusese netezit de scrierile despre grotesc ale lui Meyerhold (1908) şi de studioul său experimental de la Petersburg (fondat în 1913). Şi, cu toate că Meyerhold s-a îndepărtat de expresionism, Teatrul Revoluţiei, pe care îl conducea, a prezentat nume-

[1] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 182.

roase piese orientate clar spre estetica teatrală a mișcării ; în primul rînd, drame ale lui Toller (*Sfărîmătorii de mașini*, în noiembrie 1922, *Masă-Om*, în ianuarie 1923, *Hoppla*, în decembrie 1928), dar și altele, ale lui Martinet (*Noaptea*) și Crommelynck (*Încornoratul magnific*).

La Leningrad, discipolul lui Meyerhold, Serghei Varnov, îi punea în scenă pe Toller, Werfel și Sternheim. La Teatrul Evreiesc de Stat, viziunea regizorală a lui Aleksandr Granovsky fusese influențată de Reinhardt, alături de care el lucrase cîtăva vreme. În sala împodobită cu frescele lui Chagall, s-au reprezentat, într-o viziune regizorală expresionistă, *200.000*, dramatizare după Șalom Alehem, și *Vrăjitoarea* de Abram Goldfaden, foarte cunoscutul scriitor de limba idiș din România (ambele premiere, în 1922)[1]. „Seri de neuitat", comentase Toller care avusese prilejul să vadă cele două spectacole. La rîndul său, Granovsky a plecat să monteze la Berlin, în 1929, comedia lui Toller și a lui Hasenclever, *Burghezul tot burghez rămîne* (se pare, însă, că montarea sa n-a avut succes).

În anii '20, nouă volume ale lui Toller au fost publicate în Uniunea Sovietică (traducerea, în 1925, a poemelor sale din închisoare era prefațată de Lunacearski) și piesele lui erau jucate nu numai la Moscova, ci și la Kiev, Tbilisi, Odessa și pe scena Teatrului Siberian de Stat.

Dar chiar și operele celor mai de seamă reprezentanți ai expresionismului german (inclusiv cele ale lui Toller care, așa cum se vede, s-au bucurat de o mare popularitate) n-au mai produs vreun ecou semnificativ după 1930 : etapa expresionistă fusese depășită în cultura rusă.

În China, arta expresionistă a fost cunoscută datorită inițiativei lui Lu Sin : marele romancier a fost acela care a prezentat, pentru prima dată în țara sa, lucrări semnate de Käthe Kollwitz și de Masereel[2]. O școală de gravori și de ilustratori se afirmă în anii '30, însușindu-și o viziune de obîrșie expresionistă : Jack Cen, Sin Po, Li Hua, Liu Lun, caricaturistul Yen Cen-yu. În 1934, Lu Sin a trimis la Paris o selecție din operele acestor artiști care au fost expuse, cu mult succes, la galeria lui Joseph Billiet.

Originea expresionismului în literatura engleză și americană e un subiect susceptibil de controverse. Experiența vorticistă a lui Ezra Pound n-a avut urmări importante nici în propria creație, așa încît influența adîncă și febrilă pe care poetul a exercitat-o asupra noii lite-

[1] *Ibid.*, p. 184.
[2] *Ibid.*, p. 185.

raturi din Anglia și din Statele Unite nu s-a produs în sensul vreunei apropieri de expresionism [1].

Semnificativ, formele cele mai receptive la înrîurirea expresionistă au fost, atît în Marea Britanie cît și în America, cele ale literaturii dramatice. Cît de solid era prestigiul dramaturgiei germane o demonstrează faptul că o piesă ca *Din zori pînă-n miezul nopții* a lui Kaiser (reprezentată la un teatru londonez încă din 1920) era pusă în scenă, în 1928, concomitent la două săli de spectacol din Londra și la vechile universități de la Cambridge și Oxford. O altă piesă a lui Kaiser, *Gaz*, era montată la trei teatre englezești și companiile dramatice din Londra, Hampsted și Dublin prezentau încă patru drame ale scriitorului german.

Cel mai bine cunoscut dintre tinerii dramaturgi expresioniști era, însă, Toller : din 1924 (cînd compania de avangardă *The Stage Society* a obținut un succes răsunător cu *Masă—Om*) pînă către sfîrșitul deceniului, spectatorului englez i se prezentase aproape tot ceea ce era mai valoros în opera tînărului scriitor. Interesul față de operă se explica și prin simpatia pe care atitudinea politică decisă a dramaturgului o cîștigase în Anglia. Încă din 1922, chiar și o publicație de orientare tradițional conservatoare cum era *The Times Literary Supplement*, vorbea în termeni foarte favorabili despre „tînărul scriitor comunist care se află încă în temniță" [2]. În 1933, cînd Toller se va exila din Germania hitleristă, va fi primit cu multă simpatie în Anglia [3].

Totuși, critica britanică nu s-a dovedit foarte receptivă la dramele expresioniste. Într-o cronică la *Gaz*, jucată în 1926 la Londra, Graham Sutton aborda problema expresionismului dintr-un unghi prea puțin binevoitor : „Cu siguranță, asemenea contraziceri violente ale normalului trebuie să aibă înțelesuri simbolice. Dar, făcînd efortul de a descoperi aceste înțelesuri, pierdem contactul cu piesa... În orice caz, ce e expresionismul ? Să nu credeți că aș putea fi serios

[1] O tendință de a subsuma expresionismului aproape întreaga dezvoltare modernă a artelor s-a manifestat, nu demult, tocmai în relație cu literatura anglo-saxonă. Johannes Fabricius, de pildă, în *The Unconscious and Mr. Eliot. A study in Expressionism* (Copenhaga, 1967), definește expresionismul ca o atitudine care, departe de a proiecta elementele lumii exterioare ca pe o realitate independentă, concepe fenomenele naturii ca pe un „material al expresiei unei stări de spirit" (p. 9). În termeni jungieni, „T. S. Eliot și întreaga mișcare expresionistă" reprezintă „erupția *inconștientului* colectiv care atinge straturile conștiente ale civilizației moderne și ale *Zeitgeist*-ului *modern*" (p. 11).

[2] Cf. Breon Mitchell, *Expressionism in English Drama and Prose Literature* în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 182.

[3] Hinton R Thomas, *German Perspectives : Essays on German Literature*, Cambridge, 1940, p. 28.

cînd pun o asemenea întrebare. Nimeni nu pare să știe acest secret, în afara unor oameni foarte sobri care, însă, n-au darul să împărtășească și altora ce știu ei... Privirea — fizică și intelectuală — mi s-a împăienjenit la vederea pînzei negre ce slujește de decor și a machiajelor : lămpile de la rampă nu aruncă destulă lumină pentru a-mi lămuri în vreun fel caracterul personajului" [1].

Unul dintre ultimii scriitori victorieni de mare prestigiu, Arnold Bennett, e și mai necruțător : „Extraordinară și de neînțeles reputația dramelor germane în cercurile înaintate ale Londrei !... Amîndouă aceste piese germane [2] sînt rău construite sau neconstruite deloc : sentimentele, complicate, cu dialog imposibil și, în general, slabe și încîlcite. Nu sînt originale, dar au un aer de originalitate, pentru că sînt episodice, cinematografice, fragmentare și se ocupă doar cu aspecte ale vieții josnice și pline de vicii" [3]. Bennett era consecvent cu atitudinea pe care o avusese mai de mult față de dramaturgia expresionistă : „Cînd am văzut *Hoppla* la Berlin, m-am strecurat, fără să mă vadă nimeni și, la mijlocul spectacolului, am ieșit din sală" [4].

Dar expresioniștii au avut și admiratori printre criticii dramatici englezi din anii '20 și '30. În 1936, deci cînd mișcarea nu mai părea să intereseze arta teatrală europeană, Michael Sayers publica o recenzie la volumul de traduceri din piesele lui Toller și le aprecia ca pe „niște modele stimulative pentru orice dramaturg tînăr" [5]. Și însăși varietatea reacției critice, ardoarea cu care partizanii și adversarii soluțiilor expresioniste participau la discuțiile provocate de reprezentațiile cu dramele lui Kaiser și Toller demonstrează că acestea ocupau un loc important în repertoriul teatrelor englezești ale vremii.

La început, în deceniul al treilea, ele erau interpretate ca niște reflexe ale unui fenomen literar „tipic german" ; și abia în anii '30 expresionismul a început să se manifeste ca o tendință care avea șanse să-și afle o formă proprie în cultura britanică. Unul dintre cei a căror activitate a avut rolul de a apropia expresionismul de literatura engleză a fost dramaturgul Ashley Dukes. Fost student al Universi-

[1] Graham Sutton "Two Foreign Plays", in *The Bookman*, LXXI, (Decembrie 1926), p. 206 ; cf. Breon Mitchell, *op. cit.*, p. 182.

[2] Piesele sînt *Periferie* (de un autor neidentificat) și *Hoppla !* a lui Toller, la Gate Theatre.

[3] Arnold Bennett, *Journal of Things Old and New*, Garden City, 1930, pp. 221—222.

[4] *Ibid.*, p. 222.

[5] Michael Sayers, „A Year in the Theatre", in *The Criterion*, iul. 1936, p. 651 ; cf. Breon Mitchell, *op. cit.*, p. 183.

tăţii din München (în 1907—8), admirator înflăcărat al lui Nietzsche, a ţinut — în anii de dinaintea primului război — cronica dramatică a revistei de avangardă *The New Age (Era nouă)*. Prieten cu Hulme (cu care, în 1912, împărţea modesta garsonieră londoneză din Mortimer Street), cu Nevinson, Epstein şi Gaudier-Brzeska, el nu pare să fi aderat, totuşi, la vorticism. Mobilizat şi trimis pe front, a avut ocazia să vadă spectacolele cu *Cerşetorul* lui Sorge şi *Din zori pînă-n miezul nopţii* a lui Kaiser la teatrul din Köln. Ceea ce l-a determinat, se afirmă, să se dedice „sarcinii de a furniza un material nou pentru scena engleză"[1].

Traducerea dramei lui Kaiser, semnată de Dukes, a fost jucată de Stage Society, în primul spectacol englezesc cu o dramă germană scrisă după război[2]. În vara lui 1922, Dukes a văzut o reprezentaţie cu *Sfărîmătorii de maşini* şi l-a vizitat pe Toller, aflat în închisoare, să discute cu el posibilitatea unei versiuni englezeşti. Şi, în primăvara anului următor, piesa era pusă în scenă la *Stage Society* (în rolul principal juca una dintre personalităţile teatrului britanic, Robert Marshall).

În anii '20, destinul dramei expresioniste germane în lumea anglo-saxonă a fost determinat deopotrivă de spectacolele montate de teatrele londoneze şi de cele newyorkeze. *Gaz*, *Masă-Om*, *Hinkemann* se jucau la Londra aproape concomitent cu dramele lui Werfel, reprezentate în metropola americană. Totuşi, scriitorul cel mai influent rămîne Toller (ale cărui piese erau traduse acum de Edward Crankshaw. *The Gate Theatre,* sub direcţia lui Peter Godfrey, era principala „platformă de lansare a dramaturgiei tolleriene"[3]; dar piesele scriitorului german erau reprezentate de numeroase trupe de amatori, printre care o menţiune specială, pentru originalitatea viziunii scenice, se pare că merită *Masă-Om,* jucată la Liverpool în regia lui David L. Webster.

Dar ceea ce a salvat expresionismul de uitarea pe care i-o preziceau unii dintre comentatorii lui (criticul StJohn Ervine exprima un punct de vedere mai general cînd limita sensul mişcării la „disperarea şi nevroza unui popor înfrînt"[4]) a fost însuşirea tezelor sale de cîţiva dramaturgi ce au dominat, autoritar, teatrul anglo-saxon de după război: O'Neill în America, O'Casey în Anglia şi, imediat după aceea (fără ca o asemenea succesiune în timp să însemne neapărat şi transmiterea directă a unor sugestii tematice şi stilistice), ame-

[1] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 172.
[2] În mai 1922, tot în traducerea lui Dukes, piesa lui Kaiser a fost reprezentată la *The Theatre Guild* din New York.
[3] Hinton R. Thomas, *op. cit.*, p. 37.
[4] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 173.

ricanii Elmer Rice și John Dos Passos (în drama *Luna e un gong*), irlandezul Denis Johnston.

În acest proces de difuziune a ideilor expresioniste, de stabilire a unor trasee ce ating teritoriile literaturii engleze și americane, contribuția lui T. S. Eliot se relevă a fi mai însemnată decît se credea în urmă cu două sau trei decenii. Poezia autorului *Tărîmului pustietății* se împotrivește, desigur, includerii într-o categorie bine delimitată a literaturii din secolul nostru. Dar e vrednică de luare-aminte prezența lui Eliot în grupul care, în jurul lui 1910, încerca să susțină experimentul vorticist [1]. Pe la mijlocul deceniului al treilea, el a creat o poezie a teatrului ce voia să se apropie de ritmul vorbirii celei mai firești, corespunzînd — în termenii dramaturgiei moderne — versului alb al elizabethanilor. Prima lui încercare, *Sweeney Agonistes : fragmente ale unei melodrame aristofanice* (1926—27), nu a fost dusă pînă la capăt. Există unele elemente de structură și de stil ce trădează afinități expresioniste, chiar dacă o definiție ca aceea a lui Fabricius, „o piesă de expresionism pur, atît în formă, cît și în conținut“ [2], mi se pare prea tranșantă. Trăsăturile care ar putea apropia drama lui Eliot de estetica teatrului expresionist sînt modul de construcție a eroilor (tipuri de factură simbolică, mai curînd decît personaje individualizate) și atmosfera abstractă, decorul — lipsit și el de orice sugestii concrete —, introducerea măștilor, a unui cor, a bătăilor de tobă ce însoțesc rostirea textului dramatic.

Nu e, firește, imposibil ca Eliot, al cărui larg interes pentru forme literare dintre cele mai diverse e cunoscut, să se fi întîlnit cu textul unor drame expresioniste, înainte de 1926. Însă caracteristicile ce ar putea fi puse în legătură cu teatrul contemporan german îl îndrumă pe cercetător spre alte surse, după părerea noastră, mai probabile în cazul de față. Într-o scrisoare, datată 18 martie 1933, Eliot mărturisea : „În *Sweeney Agonistes*, acțiunea ar fi trebuit să fie stilizată ca în teatrul *nō* — vezi cartea lui Ezra Pound și prefața lui Yeats la *Fîntîna Șoimului*. Personajele *trebuiau* să poarte mască. Dicțiunea nu trebuia să aibă multă expresivitate. Am vrut ca întreaga piesă să fie acompaniată de ușoare bătăi de tobă care să accentueze ritmul“ [3]. Referirea la teatrul tradițional japonez, *nō*, la operele prietenilor săi Pound și Yeats, la volumul lui Francis Cornford, *Originile comediei*

[1] Vezi Ulrich Weisstein, *Vorticism : Expresionism English Style*, p. 167.
[2] Johannes Fabricius, *op. cit.*, p. 10.
[3] Scrisoare către Hallie Flanagan ; cf. Breon Mitchell, *op. cit.*, p. 184.

atice [1], sînt mai elocvente decît generalizările privind influența expresionismului german.

În 1934, Eliot experimenta din nou introducerea corului în textul dramatic (în piesa *Stînca*). Dar și acest element, și confruntarea politică dintre două grupări care se deosebesc prin culoarea cămășilor nu prezintă decît asemănări superficiale cu expresionismul. Cînd Eliot va inaugura amplul ciclu de drame poetice, compunînd *Crimă în catedrală* (1935), unele trăsături stilistice ale frazei anterioare vor fi păstrate în structura noilor sale opere ; dar ele sînt departe de a avea o importanță esențială în realizarea unei tonalități proprii. Și, de aici înainte, dramele lui vor evolua tot mai limpede spre însușirea unei tehnici scenice tradiționale în care, în nici un caz, nu se pot distinge semnele vreunei înrîuriri expresioniste.

Un proces foarte semnificativ e acela al receptării influenței lui Eliot în operele unor scriitori tineri britanici, în anii '30, îndeosebi în acelea ale lui W. H. Auden și Christopher Isherwood. În vremea aceea Auden era personalitatea cea mai puternică a generației sale și cele trei piese pe care le-a scris în colaborare cu Isherwood sînt menționate printre puținele împliniri notabile ale dramaturgiei engleze din deceniul al patrulea : *Cîinele din noi* (1935), *Ascensiunea lui F6* (1938) și *Pe graniță* (1939). Criticii n-au exclus posibilitatea unei influențe brechtiene [2]. Fapt pentru care pledează amestecul prozei și al versului, construcția dramatică lipsită de strictețe, înlănțuind episoadele într-o suită îndeajuns de arbitrară, prezența unor personaje-simbol în locul unor eroi clar individualizați, limbajul adesea retoric și de mare intensitate emoțională (de pildă, monologul Vicarului din *Cîinele din noi*). Toate cele trei piese dezbat probleme de mare actualitate, proclamînd necesitatea angajării sociale a individului, reclamînd deslușirea sensurilor fundamentale ale unor vremuri tulburi, agitate, amenințătoare.

La care se adaugă o împrejurare biografică asupra căreia comentatorii au insistat : între 1929 și 1933, Auden și Isherwood au călătorit de mai multe ori la Berlin, unde au stat, uneori, vreme îndelungată. S-a dovedit, însă, că spectacolele cu piesele germane la care au asistat aici n-au influențat atît de adînc cît se presupusese viziunea celor doi tineri [3]. De fapt, nici unul dintre ei nu cunoștea limba germană înainte de sosirea la Berlin și, în discuțiile cu Breon Mitchell, nu-și aminteau să fi văzut vreo piesă expresionistă în timpul

[1] Într-un pasaj din scrisoarea citată mai sus (vezi Breon Mitchell, *ibid.*).

[2] Vezi Joseph Warren Beach, *The Making of the Auden Canon*, Minneapolis, 1957, p. 148 ; cf. Breon Mitchell, *ibid.*, p. 185.

[3] Vezi Breon Mitchell. "W. H. Auden and Christopher Isherwood: The German Influence", in *Oxford German Studies*, nr. 1/1966, pp. 163—72.

șederii lor în Germania [1]. Auden va declara chiar că „i-au displăcut piesele lui Kaiser și Toller, cînd le-a văzut, mai tîrziu, în Anglia", iar Isherwood — care pare să fi asistat la o reprezentație cu *Gaz* la *Gate Theatre* — că a fost „mai degrabă amuzat decît impresionat" [2].

Cum se explică atunci asemănările dintre cele trei piese ale lor (toate compuse după întoarcerea de la Berlin) și dramele care erau puse în scenă în Germania, în timpul șederii acolo a tinerilor englezi ? Simple coincidențe ? Surse comune ? Dar, dacă e așa, care anume ?

Mitchell sugerează un răspuns ce merită deplină crezare. Cei doi dramaturgi britanici au absorbit influența germană „mai ales prin intermediari de altă natură decît cea literară" [3]. Cu alte cuvinte, atmosfera de neliniște, încărcată de prevestiri rele, din capitala germană, a fost aceea care i-a impresionat. Și, în sprijinul supoziției, se citează reflecțiile autobiografice ale lui Auden, publicate tîrziu, la trei decenii după scrierea celei dintîi piese „Fusesem prea tineri în timpul primului război [4] pentru ca evenimentele de pe continent să fi produs vreo impresie directă asupra noastră și credeam că lumea e, în esență, aceeași ca în 1913". După un an de ședere în Germania, iluzia adolescentină avea să se risipească în chip tragic : „M-am trezit din vis, simțind pentru prima dată cum se clatină totul în jurul meu" [5].

Ar însemna, prin urmare, că simplul contact cu realitatea Germaniei post-belice ar fi putut determina o viziune, în esență, expresionistă. Explicație ce nu poate fi ușor acceptată ; mi se pare, oricum, prea tranșantă. Pentru că sînt atîtea exemple ale unor scriitori, germani sau străini, care au trăit în climatul acelor ani fără a fi devenit exponenți ai expresionismului. Oricum, nu într-o măsură comparabilă — să zicem — cu aceea în care poezia lui Campana sau pictura lui Gromaire (acestea fără să conțină urmările unor legături directe cu formele culturii germane moderne) purtau sensuri clar expresioniste.

Revelantă mi se pare înșiruirea surselor la care se refereau Auden și Isherwood, toate „negermane" : Shaw, Cocteau, Eliot, Hans Christian Andersen *(Regina de zăpadă)*, Ibsen *(Peer Gynt)*, Lewis Carroll *(Alice în Țara Minunilor)* [6]. Dacă, pentru cititorul oricăreia din cele trei drame ale scriitorilor englezi evocarea lui Shaw în acest

[1] Breon Mitchell, *Expressionism in English Drama and Prose Literature*, p. 185.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Isherwood era născut în 1904, Auden în 1907.
[5] Articol publicat în *The New Yorker*, 3. IV. 1965, p. 190 ; cf. Breon, *Expressionism in English Drama...*, p. 185.
[6] Breon Mitchell, *ibid.*, p. 186.

context poate să surprindă, dacă Andersen și *Peer Gynt* pot însemna, mai curînd, umbra unei secrete nostalgii romantice, prezența lui Eliot în enumerarea aceasta are, cred, darul să sugereze o eventuală filieră. Oricît de puțin tipice sînt inflexiunile expresioniste ale lui *Sweeney*, ele se regăsesc în construcția scenică a pieselor lui Isherwood și Auden ; drama lui Eliot e, probabil, catalizatorul care a favorizat asimilarea unor elemente ale expresionismului german. Compoziția dramatică a lui Toller și Kaiser (fără îndoială, cei mai cunoscuți autori contemporani germani de texte teatrale) nu poate fi regăsită *ca atare* la cei doi scriitori britanici. Dar atmosfera generală a pieselor, juxtapunerea episoadelor, structura simbolică a eroilor sînt preluate, cu sau fără voia lui Isherwood și a lui Auden, din sugestiile teatrului german. Și, cred, procesul s-a produs sub înrîurirea unui model de prestigiu, T. S. Eliot ; care, la rîndul lui, le-a asociat în chip foarte personal cu acelea ale teatrului tradițional extrem oriental.

Un alt factor specific a contribuit la modelarea textului dramatic al celor doi englezi : pantomima folclorică despre care Auden își va aminti : „Impresia pe care pantomima a făcut-o asupra mea — și, sînt sigur, și asupra altor mulți copii — s-a datorat faptului că ea a fost prima dramă pe care am văzut-o vreodată“ [1]. Ceea ce îl îndreptățește pe Mitchell să observe că, avînd sentimentul că nu creează o operă ce se așază *împotriva*, ci *înăuntrul* tradiției naționale, Isherwood și Auden se diferențiau, implicit, de dramaturgii expresioniști germani, mistuiți de dorința obsedantă de noutate. (Tradițiile la care apelau ei nu erau nicicum acelea încă vii, legate de amintirile copilăriei, ca la Auden, ci erau rechemate din epoci mai îndepărtate ale culturii naționale). Către sfîrșitul deceniului al patrulea, relațiile dramei engleze cu expresionismul păreau a nu mai avea nici o importanță.

Principala direcție a înnoirii teatrului britanic era reprezentată, în anii '30, de dramaturgia irlandeză. Pe urmele lui Shaw, ale lui Yeats și Synge, se scria o literatură dramatică protestatară, polemizînd cu idealurile burgheze și afirmînd necesitatea unei expresii naționale specifice. Sean O'Casey, autor al unor texte care topeau laolaltă tragicul și comicul într-un limbaj poetic de mare vitalitate și naturalețe, făcuse ca, încă din 1923, teatrul *Abbey* din Dublin să devină unul din centrele cele mai reputate ale vieții culturale din întreaga Mare Britanie, dobîndind și un solid prestigiu internațional. Premiera cu *Plugul și stelele* din 1926 a avut darul să-l impună pe O'Casey atenției criticii dramatice din țara lui. Piesa, evocînd răscoala irlandeză din 1916, a fost primită cu adversitate de o parte din public

[1] Cf. *ibid.*

care-i reproșa că-i prezenta pe unii conducători naționaliști ai mișcării ca pe niște demagogi lipsiți de adevărate sentimente patriotice. Cînd reprezentația a trebuit să fie întreruptă din pricina scandalului din sală, Yeats, personalitatea cea mai de seamă a literaturii irlandeze a vremii, s-a suit pe scenă și s-a adresat publicului : „V-ați compromis într-un chip de neiertat. Seara asta putea să fie o sărbătoare a geniului irlandez... De pe această scenă s-a înălțat celebritatea lui Synge. Tot aici s-a născut acum celebritatea lui O'Casey. E o apoteoză" [1]. Yeats a fost un proroc.

Peste doi ani, cînd comitetul de lectură al lui *Abbey* a respins textul unei noi piese a lui O'Casey, *Ciucurele de argint*, scriitorul l-a prezentat unui teatru creat de curînd, *The Dublin Gate Theatre*. Din acel moment, au relevat criticii dramatici din Marea Britanie, a început lunga decădere a lui *Abbey*, în vreme ce tînărul teatru a devenit un reper al istoriei valorilor irlandeze. Cei doi directori, Hilton Edwards și Michael McLiammoir (nici unul nu împlinise încă 30 de ani), vor rămîne consecvenți admiratori ai dramaturgului a cărui faimă e legată, fără îndoială, de teatrul *Dublin Gate*.

Ciucurele de argint marchează momentul de răscruce în evoluția creației lui O'Casey, orientarea ei spre expresionism. Bibliografia scrierilor referitoare la raportul dramaturgului irlandez cu expresionismul e foarte bogată [2] ; dar — cum observă exact Breon Mitchell — „problema amploarei și a originii influenței expresioniste în aceste drame nu a fost rezolvată" [3].

Scriitorul însuși și-a explicat intențiile temeinice și retorice pe care le-a avut cînd a compus *Ciucurele de argint* : „A vrut să înfățișeze larga expansiune a războiului în mijlocul speranțelor înfricoșate și al spaimei copleșitoare ; în mijlocul unei galaxii de tunuri ; să înfățișeze în tăcere oroarea războiului împodobită cu ghirlande ; și a vrut s-o înfățișeze într-un chip nou. Nu e nici o ispravă să încerci să faci mereu același lucru, să îngădui celei de-a doua piese s-o imite pe prima, celei de-a treia pe cea de-a doua. Autorul a vrut să obțină o schimbare, o deplasare de la ceea ce criticii irlandezi au numit

[1] Cf. Edward Quinn, in John Gassner, Edward Quinnd *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, New York, 1969, p. 468.

[2] Cîteva titluri mai importante : Robert Hogan, *The Experiments of Sean O'Casey (capitolul* „Expressionism and Romantic Anarchy", pp. 55—79), New York, 1960 ; R. G. Rollins, „O'Casey, O'Neill and the Expressionism in *Within the Gates*", în *West Virginia University Philological Papers*, XVIII (1961), pp. 76—81 ; Vincent C. de Baun, „Sean O'Casey and the Road to Expressionism", în *Modern Drama*, IV (1961), pp. 254—259 ; T. G. Rollins, „O'Casey, O'Neil and Expressionism in *The Silver Tassie*", în *The Bucknell Review*, X (1962), Thomas Metscher, *Sean O'Caseys dramatischer Still*, (capitolul „Expressionistische Allegorik und Poetische Rhetorik", pp. 173—87) Braunschweig, 1968.

[3] Breon Mitchell, *Expressionism in English Drama...*, p. 186.

burlesc, realism fotografic" [1]. Forța descrierii spaimelor trăite de oameni sub amenințarea războiului, respingerea tradiției naturaliste a dramei irlandeze au fost curînd descoperite de Shaw care va declara : „Iată o dramă înălțîndu-se din adîncuri, rupînd pecețile ca să măture la lada de gunoi drăgălașele încercări mic burgheze ale mele și ale contemporanilor mei" [2].

La o lectură mai atentă, un singur act — cel de-al doilea — al piesei se dovedește a fi construit într-o manieră expresionistă. El e alcătuit dintr-o înlănțuire de scene plasate într-o mînăstire ruinată, unde mai mulți soldați anonimi îl reprezintă pe *Omul-de-rînd* trimis să lupte și să moară pe front. Repetările ritmice ale cîntecelor lor în proză par să fie un ecou al limbajului dramatic al expresioniștilor germani (cu toate că, în notele ce însoțesc piesa, O'Casey se referă la aceste pasaje ca la un „cîntec simplu și obișnuit", indicînd mai curînd melosul Evului Mediu irlandez și cîntarea liturgică bizantină decît o sursă germană bine definită).

Tendințele stilistice schițate în acest al doilea act al *Ciucurelui de argint* sînt pe deplin relevate într-o dramă din 1933, *Înăuntrul porților*, și continuă să reprezinte o parte vitală a artei dramatice a lui O'Casey în *Steaua se înroșește* (1940), pasionată imagine a ciocnirilor de clasă, și în *Frunze de stejar și levănțică* (1946), prelungind astfel direcția expresionistă a teatrului irlandez mult după ce ea încetase să mai conțină un sens viabil în țara de origine a curentului. Crezul politic al dramaturgului și tematica pieselor lui îl aduceau, firesc, în apropierea unor modalități de construcție a textului care-i caracterizează pe atîția scriitori ce avuseseră aceeași atitudine net adversă lumii capitaliste.

Nu e, de fapt, important dacă Sean O'Casey a recurs la formele expresionismului ca urmare a însușirii deliberate a unor modele străine sau dacă aceste forme reflectă rezultatul unei coincidențe. Cu atît mai simptomatică ar fi relația dintre tematica abordată de dramaturgia lui O'Casey și modalitățile de expresie stilistică, dacă ar fi adevărat că scriitorul irlandez nu a receptat nici o influență venită dinspre expresionismul german. Ar urma că, prin însăși firea lucrurilor, subiectele de tipul celor ale teatrului lui O'Casey își află o soluție stilistică adecvată în expresionism. Mai tîrziu, dramaturgul va încerca realizarea unei sinteze a tuturor stilurilor pe care le experimentase ; astfel încît e întru totul normal ca o piesă, considerată drept lucrare de apogeu a teatrului lui O'Casey, *Cock-a-Doodle-Dandy* (1949), să poarte și semne clare ale formulei expresioniste.

[1] Sean O'Casey, *Rose and Crown*, New York, 1956, p. 32.
[2] Cf. Breon Mitchell, *Expressionism in English Drama...*, p. 187.

Într-o scrisoare trimisă criticului R. G. Rollins, O'Casey mărturisea că o dramă a lui O'Neill, *Maimuța păroasă* (reprezentată în premieră, la New York, în 1922) a produs un mare efect asupra creației sale din acea vreme : „Era o piesă care oferea mai mult decît un facsimil al vieții : făcea vizibilă personalitatea lăuntrică prin intermediul deformării simbolice“ [1]. O asemenea influență nu poate surprinde, ținînd seama de forța de înrîurire a operei lui O'Neill, profund novatoare, și de asemănările dintre tipurile de limbaj spre care tindeau dramele celor doi scriitori. Exegeții creațiilor lor au insistat, nu o dată, asupra faptului că inovațiile dramatice întîlnite la O'Casey sînt similare celor din opera contemporanului său american. „E pe deplin posibil ca dramaturgul irlandez să fi fost confruntat cu unele caracteristici ale acestui stil și ca orice influență expresionistă să fie, astfel, indirectă“ [2].

E tot atît de adevărat că posibilitatea unei influențe a lui Toller asupra lui O'Casey, menționată de multe ori, n-a fost niciodată investigată cu destulă stăruință. Se știe, oricum, că irlandezul văzuse o reprezentație cu *Masă-Om* la Dublin, cu puțină vreme înainte de a fi început lucrul la *Ciucurele de argint* [3]. Dealtminteri, numele dramaturgului german revine adesea în notațiile lui O'Casey. Ceea ce constituie, cred, un temei de a privi cu anume îndoială o declarație de mai tîrziu a dramaturgului irlandez : el nega foarte hotărît că ar fi „adoptat în mod conștient expresionismul, pe care nu-l înțeleg și nu l-am înțeles niciodată“ [4].

Dar referirile lui O'Casey la Toller conduc spre un alt fapt de istorie literară, vrednic să fie amintit. În 1933, după venirea la putere a nazismului, scriitorul german a emigrat în Anglia. Aici i-au apărut în traducere un volum de memorii și comentarii, *Am fost german* (acesta chiar în anul sosirii în Marea Britanie) și șapte din dramele sale. Și-a căutat, printre intelectualii englezi, prieteni și aliați care să-l poată susțină în străduințele de a face cunoscută opiniei publice înfricoșătoarea situație din Germania. Unii (de pildă, Stephen Spender) i-au stat în ajutor, traducîndu-i piese și articole destinate presei britanice, fără să fi manifestat vreo afinitate cu ideile lui literare, dar simțindu-se solidari cu lupta scriitorului antifascist. La fel, Auden, traducător al unui volum de versuri, *Nu mai e pace* (în 1939, cînd Toller s-a sinucis, poetul englez i-a dedicat un emoționant tribut liric).

[1] Cf. R. Rollins, „O'Casey, O'Neill, and Expressionism in *The Silver Tassie*“, in *The Brucknell Review*, X, 4 (1962), p. 365.
[2] Breon Mitchell, *Expressionism in English Drama...*, p. 187.
[3] *Ibid.*, p. 188.
[4] Cf. R. G. Rollins, *op cit.*, p. 365. (Scrisoare din 24 martie 1960).

În general, e foarte greu să se stabilească existenţa vreunei înrîuriri directe a expresionismului german asupra poeziei engleze care s-a născut din tragica experienţă a războiului. Cred încă, aşa cum încercam să sugerez în urmă cu cîţiva ani [1], că probabil doar versurile lui Wilfred Owen (mort foarte tînăr, la 25 de ani, ucis pe front cu numai cîteva zile înaintea armistiţiului din noiembrie 1918) ar putea fi comparate cu acelea ale lui Heym, de exemplu. Peisajul întunecat al acestei poezii a descris cu mijloace grave picturale şi cu o tehnică a versului ce le evocă pe acelea ale poetului german. Asonanţele sînt destinate să sugereze atmosfera stranie (lipsită ostentativ de orice fel de armonie) ce învăluie cîmpul de luptă ; ca şi la Becher, ritmurile discontinui vor să transmită impresia zgomotelor mitraliilor şi a bătăilor de tobă. Priveliştile războiului, cîmpiile de lîngă rîul Somme, de exemplu, au ceva din dezolarea peisajelor lunare, spaimele sînt pricinuite de apropierea concretă a morţii.

„My soul looked down from a vague height with Death,
As remembering how I rose or why,
And saw a sad land, weak with sweats of dearth,
Gray, cratered like the moon with hollow woe,
And pitted with great pocks and scabs of plague" [2].

Moartea, prezentă în poezia lui Owen, fusese prevestită de versurile lui Heym în care un demon, stînd călare pe acoperişul unei case incendiate, veghează asupra năruirii oraşului.

Cu atît mai rare sînt răsunetele expresionismului în proza engleză. Scrierile lui Edschmid, Carl Einstein, Lasker-Schüler şi chiar Döblin erau, de fapt, necunoscute în Anglia şi nici după trecerea vremii situaţia nu se va schimba într-o măsură semnificativă [2]. Pe la mijlocul deceniului al treilea, însă, scrierile lui Kafka au început să fie traduse în englezeşte, iar după 1930 traducerea romanului lui Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz,* a avut un mare succes de librărie.

Are dreptate Breon Mitchell [4] să semnaleze dificultatea discutării unui raport real al literaturii britanice cu proza expresionistă ger-

[1] *Direcţii în poezia secolului XX*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, pp. 143—46.

[2] Sufletul meu privea în jos, cu Moartea, de pe o vagă înălţime, / În vreme ce-şi amintea cum m-am ridicat şi de ce, / Şi a văzut un ţinut nisipos, slăbit de sudorile sărăciei, / Cenuşiu, cu cratere, asemenea lunii cu durere găunoasă, / Şi găurit cu mari ciupituri de vărsat şi bube de ciumă.

[3] Vezi Hans Galinsky, *Deutsches Schrifftum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit (1919—1935)*, München, 1938, pp. 163—194.

[4] *Op. cit.*, p. 189.

mană [1]. Cele mai multe studii consacrate subiectului (în care numele lui Joyce, al Virginiei Woolf și al lui Joyce revin cel mai frecvent) s-au limitat la semnalarea unei dezvoltări paralele a temei și a stilului, fără să scoată în relief o influență directă. E, dimpotrivă, posibil ca proza lui Joyce să fi determinat o anume evoluție specifică a romanului german modern.

Problema e complicată, pentru că multe principii de bază ale expresionismului sînt, aproape prin definiție, inadecvate construcției romanești. „Aceasta pare a fi adevărat mai ales în cazul unor trăsături caracteristice cum ar fi înalta tensiune emoțională și al unor tehnici stilistice de felul *Telegrammstil*-ului. Nici un asemenea ton, nici un stil de factura celui amintit nu par potrivite folosirii consecvente de-a lungul unui roman de dimensiuni mai ample. Și e la fel de greu să ne imaginăm un roman expresionist cu lungi pasaje de proză placidă, sau unul în care stilul să se întoarcă, timp de mai multe pagini, la o prezentare naturalistă. De aceea, modelele prozei expresioniste tind să se regăsească în schițe, unde unitatea stilistică poate să fie păstrată" [2].

Formularea teoriei prozei expresioniste poate arunca o lumină mai clară asupra relațiilor dintre romanul german și cel englez în această perioadă. Walter Sokel a încercat să deslușească două direcții principale, trasate de declarațiile programatice a doi susținători ai expresionismului : de o parte, Alfred Döblin, de cealaltă, Carl Einstein [3]. El sugerează că Döblin a privit problema cu precădere din perspectiva tehnicii narative (obiectivarea, depersonalizarea, eliminarea comentatorului) și că, interpretat în acest sens, expresionismul era echivalat de el cu „naturalismul dus la extrema lui logică". Carl Einstein (care nu s-a referit la aspectele tehnice ale stilului narativ) a acordat o mare importanță *subiectului*, obligat — după opinia lui — să evolueze de la descripție („*Darstellung*") la idee („*Weltanschaulicher Inhalt*") ; problema compunerii unui roman

[1] Cu toate acestea, numele unor scriitori englezi au fost menționate din această perspectivă ; vezi Wilhelm Reichwagen, *Der expressionistische Zug im neueren englischen Roman*, Gütersloh, 1935 (în special pentru Joyce și D. H. Lawrence) ; Erna Weidner, „Impressionismus und Expressionismus in den Romanen Virginia Woolfs", Greifswald, 1937 (dizertație de doctorat) ; Max Wildi, „The Birth of Expressionism in the Work of D. H. Lawrence", in *English Studies*, XIX (1937), pp. 241—59 ; J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel : Studies in Technique*, New York, 1932 (pp. 485—300) ; Sheila M. Watson, „Wyndham Lewis and Expressionism", Toronto, 1966 (dizertație). S-au mai publicat studii despre Richard Aldington, Rhys Davies, J. D. Baresford.

[2] Breon Mitchell, *op. cit.*, p. 189.

[3] Walter Sokel, *Die Prosa des Expressionismus*, în Wolfgang Rothe, *Expressionismus als Literatur*, Berna, 1969, pp. 153—170.

e abordată, astfel, din perspectivă filosofică, mai curînd decît literară. Rezultatul e un contrast puternic între viziunea lui Döblin şi aceea a lui Einstein (la care, cînd proza e scrisă la persoana întîi, autorul ocupă locul central, conştiinţă ce înregistrează şi comentează faptele).

Dar, în ambele cazuri, trăsătura fundamentală a prozei expresioniste iese clar la iveală : o tendinţă spre expresia lapidară (mai cu seamă în sensul simplificării structurii sintactice), spre dinamismul stilului. Totuşi, observă Sokel, proza celor doi scriitori-teoreticieni pune în valoare în chip diferit această trăsătură generală. Einstein şi prozatorii care au aderat la ideile sale îndrumă concizia sintactică spre un stil aforistic „în care parabola devine o formă literară importantă". În scrierile lui Döblin, aceste caracteristici apar într-un stil foarte înrudit cu structurile sintactice ale dramei expresioniste, unde „parataxa şi elipsa joacă un rol esenţial". „Nu povestind, ci construind" e principiul definitoriu al teoriei lui Döblin care vrea să înlocuiască investigaţia psihologică prin simpla notaţie a procesului mental.

În romanul englez al vremii, Lawrence şi Joyce reprezintă aceste trăsături dominante. Asemenea lui Einstein, Lawrence nu era interesat în mod esenţial de problemele tehnicii narative, ci de revelarea unei viziuni morale a lumii (pe care o socotea a fi de o însemnătate vitală pentru existenţa socială a Angliei) ; în romanele sale, ideile — „aşa cum sînt ele", scrie Mitchell — copleşesc simpla prezentare narativă. Caracteristici care pot fi recunoscute mai lesne în pasajele vizionare (uneori extatice) ce „prevestesc — s-a spus — glasul unui profet" [1].

E adevărat că, în operele lui de mai tîrziu, prezentarea realităţii tinde să devină mai abstractă şi, în felul acesta, mai apropiată de ceea ce critica numeşte „proză expresionistă" ; dar e limpede că, în general, raporturile lui Lawrence cu mişcarea literară germană se aşază mai degrabă pe terenul afinităţilor intelectuale decît pe acela al înrudirii dintre soluţiile literare. Citind binecunoscutul pasaj care încheie *Curcubeul*, romanul lui Lawrence din 1915, Mitchell conchide: „glasul acesta e glasul expresionismului, dar proza aparţine Angliei"[2].

Ca şi Döblin, Joyce căuta răspunsul problemelor referitoare la tehnica naraţiunii ; ca şi scriitorul german, el credea că elementul cel mai important al unei piese în proză e *construcţia*, nu *povestirea* unor evenimente şi socotea că autorul trebuie să „se retragă din propria lui creaţie". Înnoirile joyceiene ale stilului se apropie de expre-

[1] Armin Arnold, *D. H. Lawrence and German Literature*, Montreal, 1963, p. 46.

[2] *Op. cit.*, p. 190.

sionism în măsura în care ele se întemeiază pe aserțiunea dreptului artistului „de a forma și, uneori, de a deforma" materialul narativ. Dar, spre deosebire de Lawrence, Joyce nu e înclinat spre folosirea temelor predilecte ale expresioniștilor germani.

Dar așa cum remarca Armin Arnold [1], Lawrence nu părea să fi înregistrat sensul real al evoluției vieții literare din Germania : pentru el, reprezentantul mișcărilor moderne din acea țară era Thomas Mann. În ceea ce-l privește pe Joyce, s-a dovedit că, în 1936, acesta nu-l cunoștea pe Kafka [2], iar despre Döblin și Hermann Broch știa numai că aceștia i-au primit cu entuziasm opera, dar „nu există nici o probă că ar fi citit vreun rînd scris de ei, afară de acelea care se refereau la opera lui" [3].

Influența lui Joyce asupra poeziei germane rămîne, indiscutabil, la nivelul ideilor și nu poate fi descoperită în structurile narative. E, totuși, semnificativ tonul recenziei lui Döblin la *Ulise*, scrisă în 1928, cu un an înaintea publicării romanului său *Berlin Alexanderplatz* : „Nu-mi amintesc să fi întîlnit, în ultimele două decenii, o operă literară de asemenea proporții care să adopte o poziție mai radicală în chestiunile formei... E un experiment literar călăuzit de conștiința unui intelectual modern. El caută, în felul său, să răspundă întrebării : cum se poate scrie literatură în epoca noastră ? Orice scriitor serios de astăzi trebuie să se preocupe temeinic de această carte" [4].

Exegeza comparatistă a scos în relief existența unor elemente ale influenței lui Joyce asupra cîtorva romane ce încercau să integreze ideile expresionismului în formele prozei literare : *Berlin Alexanderplatz* al lui Döblin [5], *Perrudja* lui Johst, *Somnambula* lui Broch [6]. La rîndul lor, aceste cărți au exercitat o puternică înrîurire asupra romanului modern german și discuțiile referitoare la proza expresionistă includ de multe ori exemplele puse la îndemînă de aceste opere. Joyce fusese cel dintîi scriitor european care făcuse demonstrația că monologul interior poate constitui armătura unei construcții narative de mai mari proporții și participase, implicit, la procesul de înnoire a tradiției romanului german.

Totuși, relațiile romanului englez cu expresionismul nu sînt cîtuși de puțin sugestive pentru ecourile pe care le-a avut mișcarea

[1] *Op. cit.*, p. 58.
[2] Vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959, p. 715.
[3] Breon Mitchell, *op. cit.*, p. 191.
[4] Cf. *ibid.*
[5] Breon Mitchell, „Joyce and Döblin at the Crossroads of *Berlin Alexanderplatz*", în *Contemporary Literature*, XII (1970), pp. 173—187.
[6] Breon Mitchell „H. H. Johnn and James Joyce, The Birth of the Inner Monologue", în *Arcadia*, VI (1971), pp. 44—71.

literară germană în alte țări europene. Și aceasta nu numai pentru că proza narativă nu putea, prin firea lucrurilor, să dea contur specific unor idei estetice care proclamau participarea pasionată a scriitorului la crearea operei sale ; ci și pentru că inovațiile romanului modern din Marea Britanie se revendicau din alte surse, fără să implice concluziile filosofice ale expresionismului. Kasimir Edschmid, unul dintre cei mai consecvenți partizani ai mișcării, ale cărui comentarii, deci, ne-am așteptat să susțină ideea că literatura engleză e îndatorată viziunii postulate în scrierile sale, făcea, oarecum surprinzător, aceste observații : „Toate încercările de a găsi în Franța cititori ai literaturii expresioniste germane au fost aproape cu totul zadarnice. Același lucru e adevărat pentru Anglia și America... Mai tîrziu, pe vremea supremației suprarealismului, legăturile au fost stabilite mai ușor. Cu sau fără știrea lor, Apollinaire și Cocteau, Proust și Eliot, Pound, Montale și Durrell au absorbit un expresionism întrucîtva deformat... Dar, indiferent de natura obiecțiilor, impulsul — ca și în cazul romantismului francez — a venit din Germania“ [1].

Discutabilă în detalii (vorticismul lui Pound, proza lui Proust, chiar și aceea a lui Apollinaire sau Cocteau pot fi cu greu înscrise în aria expresionismului), concluzia lui Edschmid e adevărată în privința firavelor raporturi ale prozei germane cu romanul englez. Dar mai puțin îndreptățită e, mi se pare, concluzia negativă ce se referă la literatura americană și la relațiile ei cu expresionismul.

Într-un eseu consacrat dezvoltării dramaturgiei americane, John Gassner, unul dintre cei mai buni cunoscători ai fenomenului, scria : „cînd teatrul nostru a ajuns la maturitate, a integrat două direcții ale teatrului european, la origine divergente : pe de o parte aceea a realiștilor și a naturaliștilor, pe de alta — a simboliștilor și a expresioniștilor“ [2]. Cînd Gassner pronunța cuvîntul „maturitate“, se gîndea — ca mai toți istoricii teatrului american — la drama lui O'Neill. Asemenea majorității contemporanilor și urmașilor săi, autorul *Patimei de sub ulmi* a descoperit în principiile artei teatrale europene „un stimulent al propriei creații și a știut să discearnă tendințele apte să-l sprijine în împlinirea planurilor privitoare la construcția dramatică“ [3]. Ceea ce, susține Mardi Valgemae, se întîmplă de-a lungul întregii istorii a teatrului american modern, „de la Elmer Rice și John Howard Lawson, pînă la Edward Albee și la scriitorii ce-și reprezintă

[1] Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, München, 1961, p. 367.
[2] Cf. Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 193.
[3] Travis Bogard, *Contour in Time ; The Plays of Eugene O'Neill*, New York, 1972, p. 143.

piesele în mansardele, în bisericile și în cafenelele din *Off-Off Broadway*"[1]. S-a vorbit adesea despre o tendință evidentă a dramaturgiei și a regiei moderne americane de a concretiza experiențele subiective (deși, se admite, asemenea obiectivizare atinge foarte rar intensitatea ce caracterizează expresionismul european și, firește, în primul rînd, cel german).

Aici intervin două amănunte de istorie literară care se cuvine a fi luate deopotrivă în considerație. Cel dintîi se referă la faptul că, înainte chiar de apariția dramelor lui O'Neill pe scena americană, dramaturgii și directorii de scenă din acea țară erau, neîndoielnic, datori teatrului modern din Europa. Percy MacKaye, a cărui dramă, *Sperietoarea* (reprezentată în 1911), anticipa proiecția divizării personalității dramatice, se inspira de la Gordon Craig. Theodore Dreiser și-a publicat ciudatele *Piese naturale și supranaturale* în 1916 : cunoștea, se observă cu ușurință, creația lui Strindberg. Alfred Kreymborg, a cărui dramă, *Votați Luna Nouă*, a fost reprezentată de celebra trupă din Provincetown, într-o versiune extrem de stilizată, a editat reviste de avangardă, de pildă *The Glebe (Răzorul)*, unde au fost publicate traduceri din Wedekind. Scenograful Robert Edmond Jones, ale cărui măști și decoruri grotești pentru spectacolele cu *Macbeth*, puse în scenă pe Broadway, în 1921, de Arthur Hopkins, marchează începuturile scenografiei expresioniste în America, studiase cu Reinhardt. Iar Cleon Throckmorton, autor al unor proiecte de decor ce aminteau (tot în 1921) de *Cabinetul doctorului Caligari*, era un admirator al filmului expresionist german[2].

Ulrich Weisstein observa, într-o recenzie publicată nu de mult într-o revistă americană, că, la fel ca la începuturile sale, în Germania, termenul *expresionism* era folosit îndeajuns de liber, fiind aproape sinonim cu alte denumiri preluate din vocabularul avangardei : cubism, futurism[3].

Critica dramatică americană e unanimă în părerea că vasta mișcare de înnoire a teatrului american care s-a produs în deceniile al doilea și al treilea ale secolului nostru ar fi de neimaginat fără implicarea teatrului european de avangardă. Dar chiar și în spectacolele cele mai îndrăznețe ale pieselor anterioare lui O'Neill (de pildă, *Sperietoarea* lui MacKaye), se poate vorbi, cel mult, de un fel de ezi-

[1] *Op. cit.*, p. 193.

[2] Pentru completarea acestei înșiruiri rezumative, vezi numeroasele exemple puse la îndemînă de Mardi Valgemae, *Accelerated Grimace : Expressionism in the American Drama of the 1920*, Carbondale, 1972 ; Arthur H. Quinn, *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*, New York, 1937 ; Glenn Hughes, *A. History of the American Theatre*, 1700—1950, New York, 1951.

[3] *Comparative Literature*, vol. 31, no. 1 (Winter 1979), p. 85.

tare în privința însușirii noilor forme dramatice. Altele, în care construcția stilistică e mai unitară (la Dreiser și la Kreymborg), nu au lăsat urme în viziunea teatrală a vremii. Cel dintîi semn cu adevărat convingător al capacității dramaturgiei și regiei americane de „a concretiza stări subiective de spirit" a fost premiera dramei *Împăratul Jones* a lui O'Neill, la teatrul din Provincetown, în noiembrie 1920: ea înseamnă „începutul mișcării moderne în drama americană, fertilizînd chiar și sterilul peisaj de pe Broadway" [1].

Un al doilea detaliu de istorie literară e acela că, pe vremea cînd scria opere în care se vor detecta cu ușurință trăsături expresioniste, *Maimuța păroasă* (1921) sau *Împăratul Jones*, O'Neill nu avusese ocazia să vadă în lumina rampei americane nici o dramă expresionistă germană. Avea, însă, numai 24 de ani și nu compusese nici o operă dramatică în iarna 1912—13, cînd — internat într-un sanatoriu — a citit „piese grecești, elizabethane și moderne" [2]. În vremea studiilor de la Harvard, în 1914—15, a învățat germana „ca să-i poată citi pe Nietzsche și Wedekind în original" [3]. Așa încît, cînd a început să colaboreze cu teatrul din Provincetown, în 1916, era îndeajuns de familiarizat cu noua dramaturgie europeană. În orice caz, ambele piese menționate mai sus sînt clădite cu mijloace tipic expresioniste, acțiunea e concentrată în jurul unui singur personaj care străbate o succesiune de „stațiuni" (cîte opt în fiecare din cele două drame). Convențiile expresioniste sînt urmate în cîteva drame din anii 1920—22 (perioadă extrem de fertilă în creația lui O'Neill) care, în afara a doi sau trei eroi, aduc în scenă personaje fără nume, fără o identitate precisă ; proiectele decorului, deformarea liniei și tratarea volumelor în planuri succesive erau precizate de O'Neill însuși.

Textul dramei *Maimuța păroasă* se deschide cu aceste indicații regizorale : „Tratarea acestei scene și a oricărei alte scene din piesă nu trebuie să fie, sub nici un motiv, naturalistă... Liniile cazanelor, ale arcurilor care le susțin se încrucișează asemenea gratiilor unei cuști. Tavanul se prăbușește peste capetele oamenilor".

Într-o scrisoare datată 1 iulie 1921, O'Neill îl ruga pe prietenul său, Kenneth Macgowan, critic teatral, editor al revistei de avangardă *Theatre Arts Magazine*, să-i aducă la Provincetown cîteva broșuri despre teatrul german [4]. În acel an, Macgowan publicase un volum, *Teatrul de mîine*, discutat cu multă însuflețire de ceilalți critici dramatici : cartea conținea, printre altele, o amplă și entuziastă

[1] Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, p. 194.
[2] Mardi Valgemae, „O'Neill and German Expressionism", în *Modern Drama*, X (1967), p. 112.
[3] *Ibid.*, p. 13.
[4] Vezi Travis Bogard, *op. cit.*, p. 243.

analiză a expresionismului lui Georg Kaiser. Mai tîrziu, O'Neill îi va declara prietenului său că, în 1920—21, „parcursese întregul spectru, de la extremul naturalism pînă la extremul expresionism, înclinînd mai mult spre cel de-al doilea decît spre primul" [1].

Le recomanda celor din Provincetown să includă în repertoriul stagiunii 1923—24 dramele lui Wedekind, Hasenclever și *Sonata strigoiului* de Strindberg [2]. În cuvîntarea rostită cu ocazia decernării Premiului Nobel, în 1936, a vorbit despre „datoria pe care o avea față de Strindberg și de expresioniștii germani" [3].

Criticii au notat asemănările frapante dintre *Din zori pînă-n miezul nopții* a lui Kaiser și *Împăratul Jones* al lui O'Neill, schema compozițională a succesiunii „stațiunilor", pretextul dramatic (eroii ambelor piese sînt fugari, ale căror păcate sînt explicate prin marea lor lăcomie de avere), detalii de construcție scenică (proiecția materializată a conștiinței vinovăției). Cu toate că O'Neill a contestat întotdeauna că ar fi fost influențat de scriitorul german — pe care declara, însă, că l-a citit înainte de reprezentația de la New York, în 1922 — e limpede că nu poate fi vorba de simple coincidențe.

Într-un răspuns la întrebarea cuiva care ar fi intenționat să facă un film după *Impăratul Jones*, O'Neill preciza că drepturile de filmare „nu sînt încă disponibile" și explica : „Lucrez în prezent la un scenariu ce urmează să conducă la un film expresionist" [4]. (Proiectul nu s-a realizat). Cînd s-a început lucrul la filmările pentru *Maimuța păroasă*, dramaturgul și-a exprimat din nou preferința pentru o tratare expresionistă a subiectului [5].

Principiile fundamentale ale construcției piesei pot fi, dealtminteri, comparate cu acelea ale unui film expresionist : *Cabinetul doctorului Caligari*, probabil opera prin intermediul căreia mișcarea artistică germană a primilor ani de după război a devenit mai bine cunoscută în Statele Unite decît prin oricare altă creație purtătoare a ideilor expresionismului. Ca și în filmul lui Wiene, drama lui O'Neill reflectă o lume dezarticulată de viziunile maladive ale protagonistului ; și, ca și acolo, imaginile vizuale sînt deformate ca urmare a unei acțiuni lipsite de coerență logică. Dramaturgul american văzuse filmul în vara lui 1921 și-i împărtășea unui prieten impresiile în termeni entuziaști : *Am* văzut *Caligari ;* mi-a deschis, cu siguranță, ochii spre admirabilele posibilități la care nu visasem

[1] Cf. John Willet, *op. cit.*, p. 173.
[2] Vezi Frederic I. Carpenter, *Eugene O'Neill*, New Haven, 1964, p. 71.
[3] Vezi Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theatre*, p. 194.
[4] Cf. *ibid.*
[5] Vezi *ibid.*, p. 195.

nicicînd pînă acum" [1]. Cîteva luni mai tîrziu, a scris o poveste (astăzi pierdută) care conținea „ideea germinativă" [2] a ceea ce va deveni mai tîrziu *Maimuța păroasă*, piesă a deformărilor expresioniste recunoscute de autor însuși.

Într-un interviu din 1924, O'Neill declara că „adevărata contribuție a expresionismului trebuie căutată în calitățile dinamice" ale teatrului, pentru că el exprimă unele fapte ale vieții moderne mai bine decît o făceau vechile piese". Și preciza : „Am preluat ceva din metoda aceasta în *Maimuța păroasă*" [3]. „Ceva din metoda aceasta" se contura și în *Marele zeu Brown*, a cărei premieră a avut loc în ianuarie 1926. În prefața la această dramă, prefață rămasă în manuscris, O'Neill definește teatrul ca pe un spațiu în care „urcăm pe un plan de unde putem pătrunde în lucrurile necunoscute dinlăuntrul și de dincolo de noi înșine" [4]. Idee ce se apropie în chip limpede de acelea ale lui Edschmid, pentru care faptele au un înțeles real numai dacă artistul pătrunde în miezul lor, năzuind să cuprindă tot ceea ce se ascunde dincolo de aparențe.

Drama din 1926 e o asemenea încercare de a pătrunde în spațiul „dinlăuntrul și de dincolo de noi înșine", apelînd la o complicată folosire a măștilor și la proiecția unei personalități dedublate, Dion Anthony și Billy Brown reprezentînd cele două ipostaze, aflate în conflict, ale aceluiași individ (una dintre eroinele piesei, Cybel le numește „Dion Brown"). Dramaturgul îi explica actorului John Barrymore, într-o telegramă în care căuta să-l convingă să joace dublul rol al lui Anthony și Brown [5] (dorință, însă, neîmplinită) : „Îmi permit trimite ultima piesă *Marele zeu Brown*. Cred că vă poate interesa. Dion în prima parte și Brown în restul piesei trebuie jucați de același actor" [6].

S-ar putea obiecta, firește, că tema dedublării nu e neapărat expresionistă, că O'Neill ar fi putut-o prelua din *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde sau din *Bacchae* a lui Euripide, știind că dramaturgul american le citise însă din tinerețe [7]. Dar stăruința cu care el

[1] Cf. *ibid.*

[2] Richard Dana Skinner, *Eugene O'Neill : A Poet's Quest*, New York, 1935, p. VIII.

[3] „Eugene O'Neill Talks of His Own and the Plays of Others", în *New York Herald Tribune*, 16. XI. 1924, sec. 8, p. 14 ; vezi Oscar Cargill, *O'Neill and His Plays : Four Decades of Criticism*, New York, 1961, pp. 110—112.

[4] Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, p. 196.

[5] Vezi Travis Bogard, *op. cit.*, p. 261.

[6] Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theatre*, p. 196.

[7] Vezi Frederic I. Carpenter, *op. cit.*, pp. 32, 46 ; Travis Bogard, *op. cit.*, pp. 19, 55.

se referea, în anii ce preced compunerea *Marelui zeu Brown*, la expresionism justifică discutarea acestei drame în cuprinsul teatrului expresionist american.

S-a observat că discutarea *Împăratului Jones* ca piesă expresionistă nu a devenit posibilă decît după ce fusese reprezentată *Maimuța păroasă* [1] ; pentru că „la un anume punct, expresionismul dramatic devenise sinonim cu spectacolul expresionist" [2].

Elemente expresioniste variate au fost identificate cu ușurință și în alte piese ale lui O'Neill, de la *Toți copiii lui Dumnezeu au aripi* (jucată, la premieră, cu Paul Robeson în rolul principal) și dramatizarea poemului *Bătrînul Marinar* al lui Coleridge (amîndouă din 1924), pînă la postuma *Conace mai falnice*.

Scriitorul a fost impus atenției publicului american de trupa de la Provincetown, unul dintre factorii decisivi în promovarea unei dramaturgii naționale pline de originalitate și de îndrăzneală ; cînd un critic de prestigiul lui Lionel Trilling îl caracteriza pe O'Neill ca pe „un spirit ce dă scenei o dimensiune nouă" [3], cuvintele lui se refereau, cu siguranță și la „Provincetown Blayers". Repertoriul companiei înființată în 1915 cuprindea în 1925, 93 de piese reprezentate aici în premieră absolută, piese semnate de 47 de autori. Printre aceștia, în afara lui O'Neill, Edna St. Vincent Millay, Sherwood Anderson, Kreymborg, Susan Glaspell (soția lui George Cram Cook, fondatorul trupei), Edmund Wilson, Paul Green, E.E. Cummings, Edna Ferber, Floyd Dell, nume cărora istoria literaturii moderne din Statele Unite le datorează definirea unor direcții cu adevărat specifice, a unui relief amplu și clar. Dintre operele dramaturgiei europene, compania lui Cook a reprezentat nu numai cîteva dintre cele care corespundeau programului său de înnoire a viziunii compoziționale (Strindberg, Pirandello, Hasenclever), ci și unele ale literaturii clasice : *Prințesa Turandot* a lui Carlo Gozzi, de pildă, într-o interpretare regizorală la bazele căreia stăteau ideile lui Vahtangov, autorul unei faimoase montări expresioniste pe scena Teatrului de artă din Moscova.

Semnificativă pentru atracția exercitată de teatru asupra unei generații care vroia să înnoiască perspectiva literaturii asupra existenței umane e prezența, în lista de autori jucați de trupa din Provincetown a cîtorva scriitori a căror contribuție la afirmarea culturii americane se plasează în alte domenii decît dramaturgia : poeți ca

[1] Vezi Anton Kaes, *Expressionismus in Amerika : Rezeption und Innovation*, Tübingen, 1975, p. 84.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] În *New Republic*, 23. IX. 1936, p. 176.

Millay sau Cummings, romancieri și nuveliști — Edna Ferber, Sherwood Anderson, critici — Wilson.

Dramele lui Edmund Wilson n-au fost primite într-un chip prea favorabil, nici măcar de admiratorii concepției sale critice : la patru decenii de la premiera (în 1924, la Provincetown) unei „piese experimentale“ [1] a lui Wilson, un exeget — altminteri foarte convins de valoarea altor scrieri literare ale criticului — va ricana : „una din multele crime din piesă e introducerea unei piese expresioniste «de visare» în ceea ce e, de fapt, o comedie obișnuită de salon“ [2].

Una dintre aceste „drame «ale visării»“ (de fapt, secvențe ce proiectează stările nebuloase, iraționale, arbitrare, ale unor întîmplări petrecute în vis) relatează spaimele paralizante ale unei fete, în fața unui sîcîitor examen de algebră. Ea scrie pe o gigantică tablă acoperită de figuri desenate cu creta, sub privirile rău-voitoare ale profesorului, cățărat pe un scaun uriaș, în spatele unei catedre nemăsurat de înalte. Scenograful, Cleon Throckmorton, a proiectat un mobilier alungit în chip grotesc și „două table așezate îndeajuns de pieziș încît să sugereze influența *Cabinetului doctorului Caligari*“ [3].

Wilson era un excelent cunoscător al avangardei europene și referirile din eseurile lui la fenomenul literar, la teatrul și la cinematograful de dincoace de Atlantic sînt extrem de precise și de substanțiale. Sub influența dramei și a concepțiilor regizorale din Europa, el a scris cîteva piese experimentale : *Întîlniri discordante, Această cameră și acest gin și aceste sandvișuri, Ceasornicele lui Cronkhnite,* o pantomimă grotescă (amintind mai curînd de experimentele dadaiștilor și de „construcțiile plastice“ propuse de Oskar Schlemmer la *Bauhaus).*

Repertoriul expresionist (sau vădind reverberații ale expresionismului, receptate adesea într-un chip foarte personal) mai cuprindea — în afara unor piese, ca acelea ale lui Em Jo Basshe sau Lajos Egri, care n-au reușit să se impună atenției publicului — cîteva opere importante nu numai pentru completarea portretului autorului lor, ci și pentru relevarea unor direcții esențiale ale mișcării ideilor dramatice din America deceniului al 3-lea : *În sînul lui Avraam* (1926) al lui Paul Green sau *Him (El,* 1928) de Cummings.

Drama lui Cummings sugerează clare asemănări cu *Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock,* poemul din 1915 al lui T.S. Eliot. Ca și acolo, acțiunea se deschide cu o scenă ce explică întregul caracter al relației personajului central cu universul realului și defor-

[1] *Crima din camera fluierătorului.*
[2] Sherman Paul, *Edmund Wilson,* Urbana, 1965, p. 41.
[3] *Ibid.,* p. 42.

mările pe care le produce starea de semiconștiență : un medic își anesteziază pacienta. În momentul în care starea de veghe se întrerupe, evenimentele dramatice capătă un curs straniu, amestecînd necontenit reflecțiile și amintirile, iar medicul (aplicarea specifică a teoriei dedublării) apare în roluri diverse de-a lungul dramei. Dar, spre deosebire de Prufrock, incapabil să se dăruiască vieții și rămînînd o întrupare a unei sterile culturi burgheze, femeia din *Him* se pregătește să nască un copil, supremă împlinire a dragostei.

Problema *eului* artistului („iradierea personalității interioare în lumea obiectivă") care îl preocupă pe dramaturg e tipic expresionistă. Și în privința formei, Cummings se opune soluțiilor tradiționale (mai ales celor naturaliste, dominante în teatrul american al perioadei precedente). El visează la înlocuirea „imaginii ce se descoperă spectatorului care parcă pune o monedă într-o mașină de unde scoate fragmente de priveliști" printr-un „continent estetic" unde călătorii să ajungă plătindu-și drumul în „monedă constructivistă sau expresionistă" [1]. „Moneda expresionistă" din *Him* înseamnă introducerea unui cor („cele trei domnișoare Weird") — în care personajele poartă măști absolut identice — și dedublarea însăși a lui „Him" și a imaginii lui din oglindă, „O". În felul acesta, Cummings pare că reia experimentul lui Werfel din *Omul aparent* (literal, *Spiegelmensch* = om-oglindă) și pe cel al lui O'Neill din *Marele zeu Brown* [2].

În 1928, anul premierei lui *Him*, trupa de la Provincetown a citit *Rîsul lui Lazăr*, piesa lui O'Neill pe care Lothar Schreyer, unul dintre fruntașii mișcării de la *Bauhaus* și vechi prieten și admirator al lui Walden, o socotea a fi „rezultatul suprem al esteticii dramatice expresioniste". (Dar premiera piesei va avea loc la un teatru din Pasadena, în California, și nu la „Provincetown Players"). Și tot atunci se făceau pregătiri pentru punerea în scenă a unei drame a lui Paul Green, *Călcați pe iarba cea verde*, subintitulată „Fantezie folclorică în două părți, cu interludii, muzică, mimă și cinema (să fie reprezentată cu măști, dacă e posibil)". Piesa e o puternică „dramă a visării" în care se deslușesc ecouri din *Marele zeu Brown* și din *Cîntecul caprei* al lui Werfel (reprezentat la New York, de „Theatre Guild", în 1926). Lucrarea lui Green a intrat în repetiții la „Provincetown Players" ; dar nu peste multă vreme, comitetul de direcție al

[1] E. E. Cummings, „The Theatre", în *The Dial*, LXXX (1926), p. 344 ; republicat în George J. Firmage, *E. E. Cummings : A. Miscellany*, New York, 1958, p. 73.

[2] Mardi Vagemae (*Expressionism in the American Theater*, p. 197) înclină să creadă că introducerea măștilor și complicarea intrigii din *Him* erau o parodiere a dramei lui O'Neill.

teatrului a anunţat anularea reprezentaţiilor. Motivul era că trupa avea nevoie de „un succes comercial", iar drama lui Green nu putea asigura un asemenea succes. Dar nici înlocuirea ei cu o altă piesă, nici donaţiile unor protectori bogaţi nu au salvat compania teatrală : în octombrie 1929, Bursa din New York s-a prăbuşit şi „The Provincetown Players" a fost una din numeroasele victime ale crizei economice declanşate atunci.

Anii depresiunii care au urmat catastrofei din Wall Street au determinat o radicalizare a conştiinţei scriitorilor americani. Publicul era, la rîndu-i, mai puţin interesat de experimente teatrale şi îşi regăsea propriile probleme în dramele inspirate din agitata, apăsătoarea realitate a Americii contemporane ; „distanţa de la viziunea lui Paul Green la aceea a lui Clifford Odets, unul dintre scriitorii militanţi cei mai îndrăgiţi de publicul teatrelor muncitoreşti din Statele Unite, măsoară exact diferenţele de perspectivă dintre două epoci" [1]. Dar o asemenea caracterizare e numai în parte adevărată. Pentru că tematica socială orientase şi dramaturgia unor autori „experimentalişti" din anii '20, John H. Lawson, Elmer Rice şi cei asociaţi cu „The New Playwrights Theatre" din New York.

Maşina de adunat, reprezentată în premieră, în 1923, la „The Theatre Guild", rămîne opera cea mai cunoscută a lui Elmer Rice. Drama foloseşte un procedeu caracteristic expresionismului (cu toate că scriitorul va declara mai tîrziu că, în vremea în care a scris piesa, chiar şi termenul „expresionism" îi era cu desăvîrşire necunoscut) : gîndurile şi sentimentele domnului Zero, personajul central al lui Rice, sînt proiectate sub forma unor evenimente concrete. Asemenea eroilor lui Kaiser, Zero, modestul contabil al unui magazin, devine un acuzator al industrialismului capitalist care distruge sufletele, cerînd oamenilor să devină maşini perfecte, lipsite de orice umbră de gînd. Regizorul spectacolului newyorkez, Lee Simonson, a introdus măştile şi decorurile compuse din planuri înclinate, transformînd imaginile vizuale ale lui Rice într-o copleşitoare poezie, dureroasă şi aspră.

Critica dramatică se referă, însă, la spectacolele de la Boston ca la cele mai apte să releve conţinutul emotiv al piesei. Decorurile lui Ionel Iorgulescu [2] sublinau absurdul situaţiei, şi enormele litere („VINOVAT"), care transcriau sentinţa juriului de marionete, proiectate pe fundalul scenei, provocau o mare impresie [3].

[1] Joseph Wood Krutch, în *Nation*, 13. III. 1935, p. 314.

[2] Despre care nu am izbutit să aflu nici un fel de amănunte privind activitatea de scenograf.

[3] Vezi John Willett, *op. cit.*, p. 175.

Succesul *Mașinii de adunat* l-a îndemnat pe Elmer Rice să încerce crearea unor noi opere, cultivînd aceleași idei dramatice care descindeau, desigur, din expresionism. *Metroul* (scris în 1923 dar reprezentat abia în 1929) nu a fost, însă, întîmpinat cu interesul de care a avut parte cealaltă piesă, pentru că accentul era deplasat de la problemele sociale, spre coșmarul erotic, tratat — e adevărat — cu mijloacele proprii expresionismului. De aici înainte, evoluția lui Rice va însemna „o diluare treptată a mijloacelor expresioniste" și, cu toate că scriitorul „va persevera în cultivarea acestor mijloace" și că piesele lui — *Trotuarele New-Yorkului* (1925), *Doi pe o insulă* (1940), *O viață nouă* (1943), *Marele Turneu* (1951) fiind cele mai reprezentative din această perspectivă — amintesc adesea de teatrul german al anilor '20, „nu se poate vorbi de o concepție consecvent orientată spre expresionism" [1].

Imn, piesa care a făcut celebritatea lui John Howard Lawson, a fost pusă în scenă în 1925. Cu doi ani mai devreme, trupa „The Equity Players" reprezentase, însă, o altă dramă a lui Lawson, mai puțin luată în seamă de critică : *Roger Bloomer*. Piesa a fost caracterizată ca o „Încercare de a vedea New Yorkul cu ochii lui Georg Kaiser și Walter Hasenklever (sic)" [2]. Intriga tratează o temă foarte răspîndită în literatura americană a vremii : un tînăr care se răzvrătește împotriva valorilor mic-burgheze și evadează din patriarhala așezare din Vestul Mijlociu, fugind spre un mare oraș, unde e convins că va dobîndi echilibrul maturității. Lawson va părăsi, însă, curînd expresionismul în sfera căruia *Roger Bloom* se înscria în întregime. *Imn* și celelalte piese ale sale din deceniul al treilea nu vor conține decît puține elemente caracteristice mișcării.

Ca și în *Camera fluierătorului* a lui Wilson, în piesele de început ale lui Lawson finalul introducea o notă optimistă, prevestind — asemenea unor drame germane din acel timp — izbînda Omului Nou. Ceea ce îl va face pe O'Neill să vorbească despre teatrul lui Lawson ca despre „un produs american urmînd prea îndeaproape patentul german" [3].

Încheierea fazei experimentale a teatrului lui Lawson coincide cu dizolvarea companiei „The New Playwrights' Theatre" care montase majoritatea pieselor dramaturgului. Influențată de teoria expresionistă, de viziunea constructivismului rus și a teatrului epic al lui Piscator, activitatea celor de la „The New Playwrights" fusese clar

[1] Robert Hogan, *The Independence of Elmer Rice*, Carbondale, 1965, p. 78.
[2] George Nathan, *The House of Satan*, New York, 1926, p. 156 ; cf. Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, p. 198.
[3] Cf. Mardi Valgemae, *op. cit.*, p. 198.

explicată într-un manifest publicat la sfîrșitul lui 1926 : „Credem... într-un teatru unde să trăiască spiritul, mișcarea, muzica acestei epoci, accentuate, amplificate, cristalizate. Un teatru care șochează, înspăimîntă, clădește punți spirituale spre public... Cu alte cuvinte, un teatru la fel de beat, de barbar, de zgomotos ca epoca noastră“ [1]. Adjectivele folosite de autorii manifestului reflectă spiritul în care se organizase, la începutul acelui an, „Expoziția Internațională a Teatrului“, la New York, de fapt o demonstrație a avangardei europene și americane, proclamînd „victoria noilor procedee dramatice și scenografice“ : efectul ei asupra lui Lawson și a viitorilor săi colegi de la „The New Playwrights“ a fost „imens“ [2].

Trupa de la „The New Playwrights“ a mai reprezentat și alte piese în care semnele expresionismului se disting lesne : *Veacurile* (1927) de Em Jo Basshe, un tablou — alcătuit din fragmente caleidoscopice — al vieții imigranților în cîteva ateliere sordide ale New Yorkului ; *Blues-uri din Hoboken* (1928) de Michael Gold, dramă antirasistă în care tînărul scriitor comunist cerea ca actorii negri să poarte (teribilă ironie) măști albe ; *Cordonul* (1928) de Paul Sifton, virulent protest social a cărui țintă era Henry Ford, miliardarul ; *Întemnițate păsări cîntătoare* (1928) de Upton Sinclair, drama care a avut cel mai mare număr de reprezentații din întregul repertoriu al grupării. John Dos Passos va considera că succesul „piesei socialiste“ a lui Sinclair se datora punerii în scenă care „nu se îndepărta prea mult de metodele expresioniste cu care publicul era familiarizat de mai multă vreme“ [3].

Das Passos scrisese și el o piesă de factură expresionistă : *Gunoierul ;* reprezentată în primăvara lui 1926 sub titlul *Luna e un gong* (la teatrul newyorkez Cherry Lane), ea va fi publicată sub actualul titlu (și cu subtitlul *O paradă cu strigăte)* către sfîrșitul aceluiași an. Drama e proiecția lumii lăuntrice a doi îndrăgostiți, hăituiți de un personaj ce se întrupează sub diverse înfățișări (printre ele, și aceea a unui gunoier) și care nu e altcineva decît Moartea. Dar acțiunea fantastică se desfășoară pe fundalul unei Americi reale, amintind de imaginile amețitoare din *Manhattan Transfer,* apărut în 1925. Vorbind despre romanele sale de început, Dos Passos va admite că „entuziasmul față de teatrul expresionist a avut o funcție esențială

[1] Cf. Glenn Hughes, *A History of the American Theatre, 1700—1950*, Philadelphia, 1951, p. 211.
[2] Vezi *ibid.*, p. 213.
[3] John Don Passos „Did the New Playwrights' Theatre Fail ?“, în *New Masses*, V, (aug, 1929), p. 13.

în stabilirea formei" acestor cărți și că „baletul lui Diaghilev a avut o mare influență în această privință" [1].

Tot pe seama baletului lui Serghei Diaghilev s-a pus și înrîurirea care a modelat forma dramatică a unei alte piese expresioniste, *Morișca*, de Francis Edwards Faragoh, reprezentată la începutul lui 1927 de „The Neighborhood Playhouse" din New York.

În anii '30, puternica mișcare a cercurilor culturale proletare a determinat o însuflețită discuție asupra formelor celor mai apte să exprime protestul social, adeziunea la ideile revoluționare ale clasei muncitoare americane. În paginile revistei *Workers' Theatre (Teatrul muncitorilor)* — publicată mai tîrziu sub titlul *New Theatre (Teatrul nou)* — s-a dezbătut, de pildă, problema adecvării expresionismului la „țelul alungării ideilor retrograde, a fetișurilor burgheze de pe scena americană" [2]. Companiile dramatice proletare erau grupate în „Liga Teatrelor Muncitorești" (ulterior, „Liga Noului Teatru"). Unul dintre cele mai însemnate succese ale „Ligii" a fost montarea, în 1936, a piesei *Îngropați morții !* de Irwin Shaw (care le-a sugerat unora comparația cu *Transfigurația* lui Toller), dureroasă satiră antirăzboinică.

O altă companie teatrală care a militat pentru afirmarea unei literaturi dramatice menite să slujească ideile proletariatului american a fost „Uniunea teatrală" : ea și-a inaugurat prima stagiune, 1932—33, cu *Pace pe pămînt* de George Sklar și Albert Maltz, o piesă pacifistă, compusă din elemente realiste, dar al cărei final izbucnește cu o neașteptată forță tragică, împrumutată de la dramaturgii expresioniști.

Expresionismul a pătruns și în cel mai popular gen al dramaturgiei americane, comedia muzicală. *Cerșetorul călare*, comedia lui George Kaufman și Marc Connelly, cu muzică de Deems Taylor (autor și al partiturii muzicale pentru *Mașina de adunat)*, a fost reprezentată în februarie 1924. Sursa de inspirație era o comedie bufă, *Drumul spre infern al lui Hans Sonnenstosser* de Paul Apel, dramaturg german astăzi uitat aproape cu desăvîrșire. Povestea personajului principal, un biet compozitor sărac, care își trăiește în vis îngrozitoarea existență de mai tîrziu, după ce se va căsători cu fiica unui industriaș bogat și vulgar, e tratată în termeni expresioniști. După cum tot expresionistă e tema procesului grotesc (exasperat, eroul își ucisese soția și, odată cu ea, toate rudele din familia despoticului lui socru), încheiat, însă, cu sentința „muncii silnice" în întreprinderile proprietate a socrului cel bogat („Fabrica de artă Cady"), unde e

[1] Cf. Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, p. 200.
[2] Vezi Daniel Aaron, *Writers on the Left*, New York, 1969, pp. 313—5.

obligat să compună muzică lipsită de orice valoare, foarte apreciată, însă, de burghezia cu gusturi triviale.

În 1936, printr-o lege a administrației Roosevelt, a luat ființă „Proiectul Federal la Teatrului" [1]. Rostul noii instituții era să vină în ajutorul actorilor și, în general, al lucrătorilor din teatrele lovite grav de criza economică și rămași, foarte mulți dintre ei, fără angajamente. Activitatea „Proiectului" a fost orientată de ideile regizorilor și actorilor proveniți din trupele de avangardă ale anilor '20 : cum micile companii au fost cele mai serios afectate de catastrofa economică, era firesc ca foștii lor componenți să constituie majoritatea participanților la o acțiune avînd drept scop rezolvarea șomajului oamenilor din teatrele americane. Pînă în 1939, cînd „Proiectul" a fost dizolvat, s-au reprezentat aproape 1200 de piese, unele originale, altele traduse.

Regizorii apelau adesea la modalitățile expresioniste cu care se obișnuiseră în deceniul precedent : chiar și spectacole cu drame elizabethane (*Doctorul Faust* de Marlowe, *Macbeth* al lui Shakespeare) erau puse în scenă cu mijloacele teatrului de avangardă. Dintre numeroasele piese produse în timpul „Proiectului", *Creați egali* de John Hunter Booth poate sugera, într-o mai mare măsură, tonul protestului social al expresionismului american din anii '30. În scenă sînt aduse personaje care poartă măști, înconjurînd o imensă mașină din măruntaiele căreia se desfășoară necontenit panglici de diferite culori, asemănătoare lungilor benzi de telegraf. Industriași și bancheri cu jobene, mestecînd uriașe țigări de foi, citesc panglicile, în vreme ce, din culise, un patefon transmite sunetele incoerente ale unei limbi necunoscute.

Dar contribuția cea mai originală a regizorilor de la „Proiectul Federal al Teatrului" a fost crearea unui nou gen de spectacol, așa-numitul *Ziar viu*. Influențat de creațiile teatrului proletar din Uniunea Sovietică, de spectacolele lui Brecht și ale lui Piscator, de expresioniștii germani, *Ziarul viu* punea în dezbatere evenimente contemporane, conflicte de muncă, procese ale unor politicieni corupți, întîmplări din companiile electorale ale unor candidați demagogi, afacerile ilicite ale marilor industriași.

Personajele, sintaxa discursurilor, decorurile, spațiul și locul acțiunii, înlănțuirea însăși a faptelor erau deformate, pentru a pune mai limpede în valoare sensul interior al întîmplărilor astfel narate. În *Putere* (1937), de pildă, judecătorii Curții Supreme participă la audierile într-un proces de fraudă și sînt înfățișați de nouă măști

[1] Cu un an înainte, se votase înființarea unui „Proiect Federal al Scriitorilor".

respingătoare, cocoţate pe un pupitru înalt. Sau, în *1935*, membrii corpurilor legiuitoare din Louisiana sînt nişte marionete lipsite de viaţă, ale căror sfori sînt mînuite de guvernatorul statului, faimosul Huey Long, un demagog lipsit de scrupule, ahtiat de putere, devenit un adevărat dictator (în romanul lui Robert Penn Warren, *Toţi oamenii regelui*, scris mai tîrziu, în 1946, Long va dobîndi statura unui erou literar fascinant în complexa comportare a omului doborît de propria voinţă de a-i domina pe ceilalţi).

Şi în opera dramatică a lui Archibald MacLeish, una dintre cele mai lucide conştiinţe scriitoriceşti ale Americii interbelice, militant pentru idealurile democratice, antifasciste, se pot identifica influenţe expresioniste. În *Panică*, dramă în versuri scrisă şi reprezentată în 1935, scena e împărţită în două : elegantul birou al unui magnat al finanţei şi un colţ de stradă, unde mulţimea urmăreşte ultimele ştiri anunţate pe un tabel electric. Alternînd reprezentarea acţiunii în cele două jumătăţi ale scenei, MacLeish anunţă, profetic, prăbuşirea capitalismului şi izbînda celor mulţi din stradă ; efectele de lumini, simplificarea decorului sînt elemente caracteristice expresionismului, introduse în construcţia unei drame care, în esenţă, are puţine contacte cu estetica acestui curent.

Efectele expresioniste (de fapt, rezumîndu-se la sacadarea textului dramatic, la rostirea întretăiată, uneori aluzivă, a replicilor) se regăsesc şi în piesele lui radiofonice : *Căderea oraşului* (1937) şi *Raid aerian* (1938), avertismente ale primejdiei agresiunii fasciste pe care dramaturgul o întrevedea ameninţînd civilizaţia.

Teatrele de pe Broadway, vizînd — prin tradiţie — succesul sigur şi, de aceea, extrem de reticente faţă de repertoriul de avangardă, nu au rezistat nici ele înrîuririi expresioniste. Începutul l-au făcut Kaufman şi Connelly cu al lor *Cerşetor călare*. Au urmat, la scurt interval, cîteva comedii muzicale, al căror succes a contrazis scepticismul directorilor interesaţi în primul rînd de reţeta de casă : *Americana* şi *Dumnezeu ne iubeşte* de J. P. McEnvoy (1926), *La naiba cu lacrimile* (1927) de William Gaston, *Maşinal* (1928) de Sophie Treadwell, *Domnul Moneypenny* (1928) de Channing Pollock au fost reluate stagiuni în şir pe „Marea Cale Albă", cum e supranumit Broadwayul inundat de luminile zecilor de teatre.

Nu e, deci, de mirare că, în deceniul al 5-lea, cînd „*musical*-ul" a cunoscut o nouă perioadă de avînt, dramaturgii şi compozitorii au recurs cîteodată la exemplul predecesorilor din anii '20. Încît aparentul paradox al „comediei sentimentale expresioniste" poate fi înţeles dacă atribuim cuvîntului „expresionist" nu sensul unei atitudini filosofice, al unei reinterpretări a lumii, ci — aşa cum făcea de cele mai multe ori critica vremii — acela al recursului la mijloacele regi-

zorale inspirate de spectacolul german de avangardă. Cu toate că, în cazul unei piese cum e *Doamna din întuneric* (1941) de Moss Hart, cu muzică de Kurt Weill și Ira Gershwin, e ușor de presupus că expresionismul nu se mărginea la elemente de regie. Și aceasta mai ales din pricina prezenței în echipă a lui Kurt Weill, colaborator, timp de cîteva decenii al lui Bertholt Brecht ; dar și țesătura dramatică a piesei, cu tulburate vise erotice, cu scene de circ care se transformă în ritualul grotesc al unui proces mărturisesc influențe expresioniste (preluate, probabil, indirect, prin mijlocirea unor spectacole mai vechi de pe Broadway, mai ales *Cerșetorul călare,* unul dintre punctele de referință în istoria prefacerilor produse în viziunea tradițională a spectacolului de pe „Marea Cale Albă").

În arta teatrală americană de după cel de al doilea război s-a păstrat, poate într-o formă mai clar conturată decît în alte culturi naționale, încrederea în capacitatea formelor expresioniste de a reflecta problemele individului și ale colectivității umane din această epocă. Foarte simptomatică din acest punct de vedere este atitudinea lui Arthur Miller, una dintre personalitățile care au dominat autoritar scena americană din ultimele trei decenii. Cu atît mai simptomatică, firește, cu cît ea se afirmă într-o analiză a pieselor altor doi scriitori importanți din perioada modernă a dramaturgiei de limbă engleză : T. S. Eliot și Thornton Wilder. După părerea lui Miller, sînt două „idei" ce guvernează alegerea unei forme apte să cuprindă lumea de astăzi, ideea „familiei" și cea a „societății" : cea dintîi ar reclama o tratare realistă, cealaltă ar fi revelată mai convingător de expresionism. Piesa *Petrecerea* de Eliot a eșuat în încercare de a crea un cadru dramatic limpede conturat, pentru că „tonul poetic" al autorului vine direct în conflict cu relațiile de familie presupuse de intriga piesei, relații pentru care ar fi fost necesară „o abordare esențialmente realistă". *Orașul nostru* al lui Wilder integrează „probleme ale societății, înțeleasă ca un întreg". „Wilder își vede personajele nu ca pe niște personalități, ca pe niște indivizi, ci ca pe niște forțe". E întru totul justificată, prin urmare, adeziunea dramaturgului la expresionism. Dar „prețul pe care l-a plătit *Orașul nostru* e ratarea caracterizării individuale în procesul transformării ei în simbol". O piesă reușită trebuie să arunce o punte peste „prăpastia dintre viața particulară a unui individ (realism)" și „viața lui socială (expresionism)" [1]. De fapt, *Moartea unui comis-voiajor* a lui Miller reprezentase tocmai un asemenea efort de sinteză.

[1] Arthur Miller, „The Family in Modern Drama", în *Atlantic Monthly,* apr. 1956, pp. 35—41.

Lămuriri foarte utile privind geneza acestei piese (care s-a ivit, la început, în planurile scriitorului, ca o „monodramă") sînt date în prefața lui Miller la volumul său, *Culegere de piese*, din 1957 : „Prima imagine pe care am avut-o urmînd să se transforme mai apoi în *Moartea unui comis-voiajor*, a fost o imensă față omenească, de înălțimea unei bolți a prosceniului, ce trebuia să se deschidă ca un capac, lăsînd să se vadă interiorul unui cap". Trebuia „să creeze o formă care, ca formă în ea însăși, să fie expresia procesului mental al lui Willy Loman". Cu alte cuvinte, „ochii dramei trebuiau să se rotească, pornind dinăuntrul capului lui Loman" [1]. Mai tîrziu, cînd va compune sfîșietoarea pagină autobiografică *După cădere* (1964), el va recunoaște că a fost „întotdeauna atras și respins de scînteierea expresionismului german" [2].

O formulare mult mai puțin ambiguă e aceea a lui Tennessee Williams. „Expresionismul și alte diverse tehnici neconvenționale ale dramei — scria el în caietul de regie pentru *Menajeria de sticlă* (1949) — au un singur țel pe deplin valabil : acela de a se apropia cît mai mult de adevăr". Williams refuză „imaginea fotografică" și aspiră la „integrarea unor modalități ale imaginației poetice" în scopul transformării realității în „alte forme decît acelea care sînt prezente numai în aparență" [3]. Elia Kazan (care va pune în scenă piesele lui Miller, *Moartea unui comis-voiajor* și *După cădere)* și regizorul tehnic Jo Mielziner, un foarte priceput maestru al efectelor scenice, îl vor ajuta să dea relief acestor „alte forme", de pildă în exteriorizarea spaimelor ce bîntuie conștiința eroinei din *Un tramvai numit dorință* (1947), sugerate de deformarea grotescă a imaginilor vizuale și auditive. Sau în ritmurile discontinui ale grupării personajelor din *Camino Real* (1953), unde — însă — prezența măturătorilor de stradă se datorează, probabil, influenței *Gunoierului* lui Dos Passos.

Prelungirea unui anume tip de mentalitate expresionistă (bineînțeles, din ce în ce mai diferită de aceea a izvoarelor din primii ani) se remarcă nu numai în deformările decorului, în efectele violente ale punerii în scenă, care pot fi evident, întîmplătoare ; ci în însăși concepția dramatică a unora dintre cei mai importanți autori din anii '60. Edward Albee se referea, într-o conferință de presă din 1965, la *Micuța Alice*, piesa reprezentată în anul precedent, ca la „ceva aparținînd «dramei visului metafizic» care trebuie experimentată

[1] Arthur Miller, *Collected Plays*, New York, 1957, pp. 23—24 ; 30.
[2] Cf. Mardi Valgemae, *Expressionism in The American Theater*, p. 202.
[3] Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, New York, 1949, p. IX.

fără o predeterminare indicînd încotro trebuie să se îndrepte piesa" [1]. „Predeterminarea" însemna, cu siguranță, convențiile spectacolului conservator de pe Broadway. Lucru explicabil, de vreme ce, numindu-și piesa o „dramă a visului metafizic", el o plasa cu aplomb în tradiția expresionismului și a „pieselor visării" lui Strindberg. Dacă adăugăm aceste declarații de principii concluziile impuse de imaginile și de structura însăși a piesei, avem dreptul să interpretăm *Micuța Alice* ca pe o „proiecție expresionistă a coșmarului, a halucinației eroului, Fratele Julian" [2]. Probabil că așa gîndea și William Ball, regizorul spectacolului de la „American Conservatory Theatre" care „a exagerat dimensiunile scenografiei și a introdus măști, la indicațiile lui Albee, dar le-a folosit cu mult peste limitele înscrise în caietele de regie ale autorului" [3].

Micuța Alice conține cîteva elemente familiare oricui a parcurs istoria dramei expresioniste : măștile, transferul de personalitate exprimat cu mijloace vizuale, deformări ale realității ; dar, în bună parte, ele derivau din *Marele zeu Brown* al lui O'Neill (ceea ce l-a îndemnat pe unul dintre cei mai proeminenți exegeți ai expresionismului american să numească piesa lui Albee *Marele zeu Alice* [4]).

Exemplele ce demonstrează că expresionismul a continuat să se manifeste în forme diverse, în dramaturgia americană a deceniului al 7-lea nu au întotdeauna prestigiul dramei lui Albee : *Dactilografele* (1963) de Murray Schisgal (în care se recunosc trăsături ce descind din Rice și Wilder), *Caz obiectiv* (1963) de Lewis John Carlino (cu ecouri din piesele lui Kreymborg și Edmund Wilson), *Ura pentru America !* (1965) de Jean-Claude van Itallie (folosind păpuși grotești și măști, asemănătoare efigiilor uriașe din *La naiba cu lacrimile !* a lui Gaston). Dar ele depășesc simpla semnificație a expresionismului (nici nu mai putea fi vorba de un „experiment" în 1965, după aproape o jumătate de secol de cînd această direcție stilistică atrăsese cîteva nume mari ale dramaturgiei americane !) și atestă adeziunea unor scriitori din tînăra generație la principiile îndelung verificate de dramaturgii și de regizorii americani de avangardă.

La noile teatre din Greenwich Village și din alte cartiere ale orașelor unde se impunea un spirit novator, „Caffe Cino", „The Living Theatre", „La MaMa Experimental Theatre Club", „The Open Thea-

[1] Cf. Louis Calta, „Albee Lectures Critics on Taste", în *The New York Times*, 23. III. 1965, p. 33.
[2] Mardi Valgemae, *Expressionism in the American Theater*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 203.
[4] Mardi Valgemae, „Albee's Great God Alice" în *Modern Drama*, X (1967), pp. 267—273.

tre", „Theatre Genesis", se continua tradiţia protestului conservator a spectacolelor trupelor de avangardă de după primul război.

Dar fenomenul cel mai semnificativ al evoluţiei dramaturgiei şi spectacolului din deceniile al 7-lea şi al 8-lea îl constituie adoptarea unor tehnici expresioniste în operele a căror adresă polemică era precisă : nu numai opoziţia faţă de spiritul burghez (opoziţie definitorie pentru creaţia expresionistă şi de pînă atunci), dar şi faţă de unul dintre cele mai tragice evenimente din istoria modernă a Statelor Unite — războiul din Asia de Sud-Est. În „operele folk" şi în reprezentaţiile trupei „The Living Theatre" (în care scenariul era un pretext, elementul central rămînînd mişcarea scenică, ritmurile grupurilor ce se formau necontenit, închipuind tragedia celor ucişi în război), în cortegiile din campusurile universitare, se citeau cu uşurinţă semnele demonstraţiilor teatrale de odinioară ale dadaiştilor şi expresioniştilor.

Reînvierea dansului ca formă de expresie a unei atitudini mai profunde decît ar lăsa să se desluşească ornamentica gesturilor pline de graţie evocă, însă, un nume : Isadora Duncan. Nu e sigur că această fascinantă personalitate a deceniului al treilea, „a ajuns la cea mai intensă creativitate expresionistă" : dar ea a încheiat „o perioadă de lungi secole în care imitaţia era factorul principal al dansului şi a iniţiat un nou ciclu al creaţiei" [1].

Această „eliberare de vechile practici ale dansului" care descindeau din „spectacolele curtene ale baletului" [2] a fost comparată cu „pictura lui Cézanne, cu arhitectura lui Sullivan şi a lui Wright" [3]. A eliberat, în primul rînd, trupul uman de costumele „convenţionale şi nefireşti, care substituiau cutezătoarea frumuseţe cu un fel de senzualism, disimulat cu graţie". Corpul dansatorului a devenit „prim instrument al artei". Năzuia să despartă dansul „de orice implicaţie literară", „de naraţia unei anecdote", ceea ce constituia o transpunere a principiilor estetice ale picturii expresioniste.

„Îşi exprima cu putere propria personalitate : însuşirea mijloacelor formale, abstracte era mai curînd intuitivă decît rezultat al unui studiu sistematic" [4]. Notaţiile sale despre dans abundă în referiri la natură ca sursă de inspiraţie, „oferind nu un model amănunţit elaborat al interpretării, ci un îndemn spiritual al revelării, dintr-o perspectivă personală, a ordinii ritmice a vieţii" [5]. O asemenea in-

[1] Sheldon Cheney, *Expressionism in Art*, New York, 1962, p. 42.
[2] *Ibid.*, p. 386.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 387.
[5] Richard Long, *Dance in the Modern Times*, Los Angeles, 1977, p. 227.

terpretare justifică, desigur, comparația cu Cézanne și cu Frank Lloyd Wright, în sensul năzuinței de a face vizibilă ordinea lăuntrică a lucrurilor, a unității ascunse de elementele ce se comunică direct văzului.

Critica și-a exprimat cîteodată rezerve față de concepțiile Isadorei, punîndu-le mai curînd sub semnul impresionismului sau chiar al romantismului tîrziu. Sau, spun unii, „ea reprezenta o nouă direcție, strict formală, a mentalității secesioniste, o înțelegere imperfectă a sensurilor conținute de epoca, atît de complicată, a mașinismului modern“ [1].

Ceea ce e, însă, esențial în prea scurta creație a Isadorei e sinteza stilistică pe care a imprimat-o dansului modern. (Deși opoziția valorică sugerată de unii, dintre arta ei și aceea a „Baletelor rusești“, a Pavlovei, a lui Nijinski, Fokine [2], e — mi se pare — neadevărată : două viziuni plastice diferite, dar de o egală forță de sugestie au acționat, la fel de hotărîtor, asupra dansului modern, dîndu-i putința unei exprimări mai plastice, mai sugestive, prin intermediul mișcării trupului). Poate că urmașii dansatoarei — Mary Wigman, Martha Graham, Maurice Béjart — au ajuns mai departe decît Isadora, înlocuind interpretările subiective, intuitive, dar foarte picturale cu o plastică a ansamblului, gravă, dramatică, sprijinită de o schemă clară, geometrică a mișcării. În ambele cazuri, însă, trupul dansatorului e implicat într-o sintaxă mai complicată a expresiei sentimentale.

Problema artelor vizuale americane de tendință expresionistă e ceva mai complicată. Mai întîi pentru că, în primul deceniu al secolului, un grup de pictori newyorkezi (așa-zisa „școală a cutiei cu cenușă“) se va apropia de temele pe care avea să le dezvolte mai tîrziu *Noua Obiectivitate* și va trata subiectele vieții cotidiene cu un fel de tensiune dramatică. Așa încît, în unele istorii ale artei americane, unele direcții ce descind din viziunea „cutiei cu cenușă“ sînt, fără temei estetic, asimilate cu expresionismul. În al doilea rînd, pentru că, introducînd noțiunea de „expresionism abstract“, artiștii generației de după cel de-al doilea război mondial au produs o confuzie pe care istoria artei n-a știut întotdeauna s-o rezolve.

Unul dintre cei care au adus în America ideile expresionismului european a fost Max Weber. Se născuse în Rusia, într-un orășel în care, ca și în Vitebskul lui Chagall, folclorul evreiesc se amestecase cu cel slav, plămădind o artă plină de culoare și de pitoresc. Dar, asemenea lui Soutine, el a fost înclinat să restituie nu atît sensurile

[1] *Ibid.*, p. 225.
[2] Vezi Sheldon Cheney, *op. cit.*, pp. 388—9.

legendei cît pe acelea ale dureroasei existențe cotidiene. Cînd părinții săi au emigrat în Statele Unite, în 1891, Max avea zece ani : amintirile din orășelul natal se vor estompa treptat, rămînînd ca un fel de abur fantastic ce învăluie scenele newyorkeze din picturile sale de pe la începutul deceniului al doilea.

În Europa, a studiat în atelierul lui Matisse ; nu se știe cu precizie în ce împrejurare a cunoscut expresionismul german, dar — cînd s-a întors în America — pictura lui încorporase intonații ale cromaticii pictorilor de la *Puntea*. Probabil că tot sub înrîurirea cercurilor expresioniste germane, a pasiunii lor pentru formele „de o ingenuitate neprefăcută" ale artei folclorice, s-a apropiat de geometriile colorate ale plasticii și țesăturilor amerindiene. Promova ideea „necesității unei înnoiri profunde", a unei „re-evaluări a principiilor artei", a „întoarcerii spre obîrșiile pure și sincere ale expresiei artistice", visînd să descopere — așa cum el însuși proclama într-un vers — „lumea ascunsă sub coaja lumii" [1].

Etapele picturii lui Weber sînt, în ciuda eclectismului, ușor de identificat. După tendința cézanneeană a începuturilor, a evoluat, în timpul primului război, spre cubism, pentru ca imediat după aceea să asimileze influențele folclorice care erau sprijinite de o gramatică expresionistă ; o scurtă perioadă „neoclasică" (în deceniul al treilea, sub înrîurirea lui Picasso) e urmată, pînă aproape de sfîrșitul vieții (a murit în 1961), de un expresionism de factură mai veche, aceea proprie picturii germane de dinaintea primului război.

Weber respingea exercițiul pur formal și aspira să dea picturii „un înțeles expresiv" ; contrastele dintre „negrul nocturn" și „exploziile de lumină", nu pot fi surprinse decît „cu mijloace caleidoscopice", într-o mare diversitate a modalităților de vizualizare a emoțiilor" [2].

Își descria astfel o pînză, *Mușcata*, din 1911 : „Două personaje feminine ghemuite, așezate ca niște cloști, în eter sau într-o lume nepămînteană. Concepția și tratarea decurg din căutarea formei într-un cristal" [3]. „Chiar și cînd s-a aflat mai direct sub influența cubismului, între 1912 și 1919, observă John Willett [4], o expresivitate latentă îi caracteriza opera" ; și oferă, ca exemplu, cîteva versuri din *Poemele cubiste* publicate de pictor în 1914 :

Iar geamătul, vaietul, urletul, furia, patima înghețată,
Distrugere, cutremur, strivire, explozie, avertisment,

[1] Max Weber, „Beyond...", în *Saturn*, nr. 8/1909, p. 16.
[2] Cf. Lloyd Goodrich, *Max Weber*, New York, 1949, pp. 30—31.
[3] Cf. *ibid.*, p. 32.
[4] *Op. cit.*, p. 174.

Şi spaima şi frica, profetice — alinări
Şi simţurile toate — aşteaptă.
Torturat, spaţiul tulburat atîrnă o clipă, fără de suflare.

În 1913, picta peisaje newyorkeze în geometriile abrupte ale prietenului său, Delaunay (în acelaşi stil picta pe atunci şi un alt reprezentant de seamă al artei americane, John Marin). În 1919, modelul său era Nolde.

În afara lui Weber, artiştii a căror adeziune la expresionism a avut unele urmări vrednice de luare-aminte într-o perioadă sau alta a creaţiei lor erau Marsden Hartley (care, în timpul studiilor la Berlin şi la München şi a deselor lui călătorii în Germania, a receptat influenţa lui Kandinsky evidentă încă din vremea participării, în 1913, la Salonul german de toamnă) şi Albert Bloch (prieten cu pictorii de la *Călăreţul albastru* şi invitat de Walden să expună, în 1922, la *Sturm)* care va deveni profesor de artă la Universitatea din Kansas [1].

Acestea sînt, însă, cazuri izolate : în general, în America se ştia foarte puţin despre expresioniştii germani. Nici chiar „Expoziţia de la Armurărie" din 1913, care a avut semnificaţia unui prim contact cu arta europeană, nu a contribuit în chip esenţial la revelarea expresionismului : operele de pictură şi de grafică ilustrînd această direcţie nu erau deloc numeroase (un tablou de Kirchner, *Grădină la Steglitz,* proprietatea artistului, o *Improvizaţie* de Kandinsky — pe care o va cumpăra Alfred Stieglitz, celebrul fotograf, partizan marcant al avangardei — şi cîteva gravuri de Munch).

Situaţia se va schimba abia în cea de-a doua jumătate a deceniului al treilea, cînd revista newyorkeză *Vanity Fair (Bîlciul deşertăciunilor)* va începe să reproducă desene şi gravuri expresioniste (redactorul revistei, Frank Crowninshield, colecţionar de artă, avea cîteva lucrări ale lui Masereel). Şi tot atunci, galeria J.B. Neumann, recent deschisă la New York, va începe să organizeze expoziţii de artă contemporană din Europa, prezentînd, printre altele, în 1926—27, mai multe picturi ale lui Beckmann ; cu un an mai tîrziu, opera lui Kandinsky, Jawlensky şi Feininger era expusă la galeriile de pe Coasta de Vest. Iar în martie-aprilie 1931, Muzeul newyorkez de artă modernă va organiza o cuprinzătoare expoziţie de artă germană contemporană.

[1] Hans Hofmann, a cărui artă va determina o schimbare semnificativă în concepţia multor pictori europeni şi americani, era — în anii '20 — aproape necunoscut în Germania, unde conducea o modestă şcoală particulară din München ; influenţa lui se va manifesta abia după 1930 cînd va începe să predea în California, la Berkeley.

Confuziile criticii au fost sporite de faptul că ea a luat drept adeziune la tezele expresioniste ceea ce nu era, de fapt, decît o influență (foarte adesea indirectă, filtrată prin atîtea experiențe individuale încît devenea greu de recunoscut) sau un fenomen paralel, fără afinități cu mișcarea artistică germană. Singurul grup care s-a declarat fără echivoc „expresionist", „Școala de la Boston", nu ocupă un loc prea important în configurația artei din Statele Unite. Unii dintre membrii grupării — Alfred Blaustein, de exemplu — recurgeau la reprezentări stranii, într-un cromatism strident, ale unor ființe cu înfățișare cadaverică, desprinse, parcă, din poemul baudelaireian. Alții, ca David Aronson și Hyman Bloom, ajungeau la aceeași lume halucinantă prin intermediul unei străvechi mitologii ebraice : oamenii lor trăiesc o intensă dramă a revelației, adevărul li se refuză și ei se pierd, fără putere, în moarte. Reinterpretările Bibliei ale lui Aronson introduc deformări de inspirație El Greco, trupurile personajelor sale — învăluite în culori aduse din arta Orientului Apropiat — se alungesc asemenea unor flăcări mișcate tragic de vînt.

Karl Zerbe, care a emigrat în 1934 din Germania, aducea cu sine influențe ale *Punții* și *Călărețului Albastru,* asociindu-le cu subiecte preluate din repertoriul „realismului obiectiv", mișcare de factură naturalistă, întrucîtva livrescă, din America perioadei interbelice. Rezultatul e o pictură cu un aer maladiv, a cărei recuzită e de proveniență medievală, hîrci, opaițe fumegînde, pumnale însîngerate.

În acest grup, unit printr-o latură a expresionismului care proclama deznădejdea și moartea drept „cauze ale cauzei lumii", Rico Lebrun introducea referințe mai directe la evenimentul istoric și explica „durerile umanității" prin acțiunea unor forțe sociale, clar identificate. Compozițiile lui avînd drept subiect ororile naziste (*Groapa de la Buchenwald* sau *Dachau)* sînt pictate într-o gamă sumbră, aproape lugubră, negru-brun, galben livid, formele contorsionate se întretaie, devin transparente, ca într-o imagine a infernului bîntuit de furtună ; Lebrun făcea aluzii (uneori literale) la Grünewald și la *Guernica* lui Picasso : compozițiile lui mărturiseau un chin supraomenesc, de neîndurat. Pictorul credea în valoarea tematicii umane : „Pentru mine, minunea vertebrată poate să ofere lucruri noi celor care o privesc într-un chip nou. Lumea ei nu poate fi nici prefabricată de geometrie, nici descoperită printr-un simplu accident. Ea se cuvine măsurată cu măsura dragostei" [1].

Artistul a cărui operă relevă, într-o măsură — poate — mai convingătoare decît a altora, persistența sugestiilor expresioniste în pic-

[1] Cf. Alfred Toppler, *The Boston School,* New York, 1966, p. 166.

tura americană este Willem de Kooning. Imigrant în Statele Unite la 22 de ani (în 1926), de Kooning s-a declarat întotdeauna indiferent la eforturile confraţilor de a constitui grupări şi curente artistice. „În ceea ce mă priveşte, n-am nevoie de o mişcare" [1]. Singurul curent al secolului al XX-lea căruia îi recunoştea capacitatea de a determina o direcţie fertilă a artei moderne era cubismul : „Dintre toate mişcările, îmi place cel mai mult cubismul. Conţinea acea minunată atmosferă de meditaţie, un cadru poetic în care orice era posibil, în care artistul îşi putea pune în practică intuiţia. Nu a respins ceea ce se produsese înaintea lui, a adăugat ceva faptelor mai vechi. Lucrurile pe care le apreciez în alte mişcări provin din cubism" [2].

Dar imaginile lui au o clară calitate polemică, personajele sale ilustrează un apocalips, valorile convenţionale sînt negate, răsturnate, transformate în opusul lor. O domnie a urîtului se instăpîneşte în pictura lui, la fel de despotic ca şi în realitatea din preajmă. Într-o discuţie condusă de pictorii Robert Motherwell şi Ad Reinhardt (participau, în afara lui de Kooning, alţi cîţiva reprezentanţi de seamă a ceea ce se numea pe atunci, cu un termen prea vag şi cuprinzător, „artă abstractă" : William Baziotes, Barnett Newman, Hans Hofmann), el declara : „Mi se pare că, în Europa, ori de cîte ori se simte nevoia realizării unui lucru nou, aceasta se întîmplă din cauza tradiţiei. Strădania noastră era aceea de a ajunge la acelaşi rezultat : să nu devenim iconoclaşti" [3].

Dacă revolta artistului nu viza formele tradiţionale ale picturii, e limpede că ea se îndrepta împotriva lumii din care se desprindeau aceste fantasme ale urîtului, feţe rînjind ameninţător sau complice, trupuri dizgraţioase, plutind greoi într-un păienjeniş de linii brutale, printre ţîşniri violente ale culorii.

Pe la începutul deceniului nostru, soluţia expresionistă (nu întotdeauna mărturisită ca atare) a fost privită ca o ipoteză a „alternativei umaniste" [4]. O întreagă generaţie de artişti căuta răspunsuri unor întrebări grave, generate de evenimentele sociale, de atmosfera de nelinişte şi de protest din vremea războiului din Vietnam. Orientare ce se integrează în mişcarea mai amplă, ilustrată de operele literare ale lui Ginsberg, Corso, Mailer, Baraka sau ale mai tinerilor Gerald Butler, Bob Dylan, Eric Torgersen.

[1] „What Abstract Art Means to Me", în *Museum of Modern Art Bulletin*, XVIII, nr. 3 (Spring, 1951), p. 176.

[2] *Ibid.*

[3] Cf. Barbara Rose, *Readings in American Art Since 1900*, New York, 1968, p. 163.

[4] Aşa se şi intitula un număr special al revistei *Arts in Society* (editată de Universitatea din Wisconsin), în 1973.

O lume a marilor dezastre. Trupuri carbonizate (reproduse în ghips, cu un realism cutremurător, de Yehuda Ben-Yehuda), amintire a lagărelor de exterminare. Oameni închişi în cuşti, copleşiţi de o imensă singurătate (turnată în mase poliesterice, sculptura lui Ralph Massey e plasată pe un deal cu vegetaţie săracă, în preajma unei şosele). Capete cu gura larg deschisă, într-un strigăt de durere (Nancy Grossman a realizat o serie de „capete", prezentate în 1971 la o galerie newyorkeză). Sau, şi mai adesea, simplificări caricaturale, amintind de Ensor şi de Beckmann, evocînd existenţa omului sub presiunea prejudecăţilor sociale, a discriminării rasiale, a însingurării.

„Imaginile mele — scrie unul dintre artiştii acestei tinere generaţii — capătă contur... în acea clipă în care ne aflăm la cumpăna dintre realităţile noastre «interne» (crezute de noi a fi adevărate) şi «externe» (care *sînt* adevărate)" [1].

„Cu toate că adepţii curentului umanist ajung la expresia artistică pe căi diferite, ei împărtăşesc şi susţin împreună o estetică umanistă motivată de prioritatea vieţii umane, de necesitatea schimbării şi de voinţa de a contribui la împlinirea posibilităţii" [2].

„Trăim, recunoaşte un critic literar de prestigiul lui Ihab Hassan, într-o lume a fragmentării sociale, a polarizării bogăţiei, a sărăciei, a rasismului, a violenţei şi a morţii spirituale" [3]. Rezultatul nu poate fi, indiferent de soluţiile stilistice, decît o atitudine umanistă.

Aceasta a fost şi concluzia celor mai de seamă pictori moderni ai Mexicului. Opera lui Diego Rivera, a lui José Clemente Orozco, a lui David Alfaro Siqueiros „e legată, ca şi în Germania sau Belgia, de dezvoltarea politică a ţării" [4]. Evident înrudită cu arta veriştilor de la *Neue Sachlichkeit,* viziunea lor capătă dimensiuni epice, o monumentalitate, integrînd o istorie care vine de departe, din vremuri vechi ale civilizaţiei aztece şi ale epocii coloniale. O artă revoluţionară, robustă, afirmînd idealuri sociale generoase.

În 1920, aflaţi la Paris, Rivera şi Siqueiros au proclamat necesitatea „unei arte monumentale şi eroice, după exemplul marilor tradiţii prehispanice ale Americii" [5]. Secretarul Departamentului Educaţiei din guvernul federal, José Vasconcelos, a fost cel care, după numirea sa, în 1921, a făcut posibilă realizarea proiectelor celor doi tineri artişti : el le-a încredinţat comanda picturilor murale de la

[1] Michael Peters, in *supra,* p. 25.
[2] Barry Schwartz, *loc. cit.,* p. 27.
[3] Ihab Hassan, *loc. cit.,* p. 89.
[4] John Willett, *op. cit.,* p. 177.
[5] Cf. Hans F. Secker, *Diego Rivera,* Dresda, 1957, p. 72.

Şcoala Normală Naţională din Ciudad de Mexico. „Se pune problema — va preciza mai tîrziu Siqueiros — unei arte pentru mase, a unei picturi fundamental diferită de aceea de şevalet. E vorba, într-adevăr, de o altă disciplină care impune o altă structură mentală“ [1].

Artistul nu se justifică în afara vieţii sociale : Siqueiros participă la organizarea grevelor, e secretar al Sindicatului pictorilor, sculptorilor şi gravorilor mexicani, organizează sindicatul minerilor. Arestat în cîteva rînduri, e obligat să se exileze. În 1935, înfiinţează la New York un atelier experimental pentru studiul picturii murale. Cînd se declanşează agresiunea împotriva republicii spaniole, se înrolează în brigăzile internaţionale şi e avansat locotenent-colonel. Vastele lui compoziţii murale — de exemplu, *Moarte invadatorilor* (în Chile), *Alegoria egalităţii rasiale* (în Cuba) — proclamă comunitatea culturii latino-americane, identitatea problemelor ce reclamau o rezolvare radicală în ţările întregului continent. Decorează faţada Politehnicii din Havana, guvernul mexican îl invită să realizeze două fresce imense (una din ele, *Revoluţia*, pentru Muzeul de Arheologie din Chapultepec, urma să aibă 450 m^2). Dar înăsprirea reacţiunii în ţara sa va atrage după sine o nouă întemniţare : va fi eliberat după energicele proteste ale opiniei publice internaţionale.

Diego Rivera debutase sub semnul şcolii de la Paris, îndeosebi al cubiştilor. Cînd se va întoarce în Mexic, va descoperi arta maya şi aztecă ; suflul revoluţionar ce străbătea pe atunci societatea mexicană va înrîuri profund viziunea artistului, pînă atunci extrem de rezervat şi de timid. Sub influenţa ideilor revoluţionare, se va îndrepta spre o artă de mare vigoare a expresiei, o artă însemnînd pentru el „însăşi raţiunea existenţei ca pictor şi ca om“ [2].

Frescele lui Rivera sînt pagini de istorie mexicană, de istorie a întregii umanităţi, a luptelor populare, a ciocnirilor de clasă. Fiecare operă de-a sa e un manifest politic, într-o asemenea măsură încît administraţia nou construitului Centru Rockefeller din New York i-a anulat o comandă şi a dispus demontarea frescelor, acuzîndu-l pe artist că „face propagandă comunistă“. (Această decizie a produs, cum se ştie, protestul mai multor intelectuali cu vederi progresiste şi poemul lui Archibald MacLeish, *Fresce pentru oraşul domnului Rockefeller*, reprezintă una dintre cele mai semnificative reacţii împotriva abuzivei hotărîri).

[1] În Robert L. Herbert, *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, 1964, p. 132.

[2] Hans F. Secker, *op. cit.*, p. 68.

Influenţat într-o mai mică măsură de pictura europeană, Orozco s-a apropiat mai statornic de tradiţiile artei aztece. Frescele lui sînt gîndite la dimensiunile marilor monumente precolumbiene. Cel mai deschis concepţiilor expresioniste, „sistemul artistic" al lui Orozco le receptează prin intermediul unor filiaţii diverse : barocul hispanic, Van Gogh, naraţiunea hieratică aztecă. Mai curînd, deci, afinităţi decît raporturi directe. Dar personajele lui trăiesc sub ameninţarea unui destin care înseamnă, pentru ele, sînge şi moarte. Episoadele vieţii lor cuprinde episoade unde intervin reprezentări simbolice ale vechii şi obscurei mitologii indiene, purtînd măşti rituale, groteşti şi lugubre, tot aşa cum personajele lui Kirchner aveau măşti africane sau cele ale lui Nolde, oceaniene. Din străfundurile unei istorii legendare, se ivesc duhuri cu înfăţişare stranie, cu obraji mînjiţi de sînge. Direcţia militantă a artei lui Orozco nu se sprijină pe un simţ al istoriei atît de acut ca acela al picturilor lui Rivera sau Siqueiros ; dar sentimentul tragediei universale dobîndeşte aici un accent mai grav.

Leopoldo Mendez introduce sentimentul expresionist într-o specie foarte recentă a artei mexicane : gravura. Mendez a comentat evenimentele războiului mondial, teroarea hitleristă ; imaginile sînt metaforice, ritmul energic al suprafeţelor de alb şi de negru are un patetism întrucîtva retoric. Realitatea de la care pleacă opera sa e aceea a dezlănţuirilor barbare, a ciocnirilor neiertătoare. Compoziţiile sînt construite, de obicei, pe o diagonală dinamică, tăind violent suprafaţa gravurii cu o linie neagră, puternic accentuată. O puşcă ameninţătoare, un om care se prăbuşeşte ucis, un tren ce se pierde, simbolic, în noapte, transportînd deportaţi spre lagărele naziste, un cal (amintindu-i pe aceia, fantomatici, ai lui Kubin) călcînd pe ruinele unei şcoli. O realitate lipsită de exotism, realitatea pămîntului pîrjolit de soare, a oamenilor aspri, încleştaţi cu moartea lentă, din filmele lui Emilio Fernández (dealtminteri, Mendez a gravat un ciclu inspirat de *Rio Escondido*, celebrul film al lui Fernández).

Rufino Tamayo se întoarce spre Mexicul milenar, spre aceeaşi mitologie întunecată care dădea sens şi artei lui Orozco.

Tamayo e fiu de indieni zapoteci ; după o copilărie şi o adolescenţă umilitoare, va începe să lucreze în secţia de desen etnografic a Muzeului de Antropologie din capitala Mexicului. (Cu preţul unor mari sacrificii materiale, urmase în secret cursurile unei academii de arte). Ceea ce îi va înlesni contactul cu arta indienilor mexicani, pe care o cunoştea, în parte, din copilărie. Triumful de la Bienala venețiană din 1950, frescele de la Palatul artelor din Ciudad de Mexico — unde masele picturale sînt comentate într-un registru sonor ce respinge convenţionalismul —, picturile murale din sala de confe-

rințe a Palatului UNESCO din Paris au confirmat valoarea unei viziuni ce integra tradiția precolumbiană și expresia modernă.

O demonologie crîncenă, cîini cu dinți de oțel, oameni cu capete mici și cu membre alungite peste măsură, asemenea unor șerpi. O declarație hotărîtă împotriva pitorescului. Scenele înfățișînd cîntăreți cu ghitare, popularizate de afișele companiilor de turism, își pierd coloritul convențional-solar, devin mărturii ale unei sfîșieri sufletești și încearcă să recreeze o taumaturgie a misterului și a nocturnului.

Și sculptura lui Mathias Goeritz e un comentariu tragic al evenimentelor contemporane. Amintirile contorsionărilor din arta romanicului tîrziu dobîndesc aici sensuri noi : un Crist semănînd cu un trunchi ars de copac se numește *Salvatorul de la Auschwitz* [1]. Trupul nu e spiritualizat, el poartă osînda cărnii care suferă ; artei precolumbiene și ecourilor din Grünewald li se asociază sugestii preluate din arta Altamirei, înfăptuindu-se o sinteză monumentală, cu forme telurice, grele.

Grafica lui José Luis Cuevas, populată de monștri prevestitori ai morții (amintind imaginile simplificate ale mitologiei prehispanice), a lui Francisco Icaza (influențată clar de Nolde) consemnează scene ale războiului modern, afirmînd o atitudine hotărît antifascistă. Prin ei și prin alți artiști ai deceniilor al cincilea și al șaselea, Maria Teresa Vieyra, José Hernández Delgadillo, Francisco Aguera, Ignacio Asúnsolo, Antonio Rodriguez Luna, Leopoldo Flores, Charlotte Yazbek, expresionismul se impune în arta mexicană ca o direcție precumpănitoare [2], un teritoriu unde se întîlnesc tradițiile vechii arte populare și recente achiziții din expresionismul european, exprimînd o poziție filosofică profund umanistă. Se continua, astfel, viziunea lui Orozco care, în anii de după întîiul război mondial, își proclamase crezul : „Unica mea temă e umanitatea ; unica mea tendință e emoția împinsă la maximum“ [3].

Expresionismul mexican a avut întotdeauna un puternic înțeles social și politic. Grafica ziarului *El Machete*, organ al Partidului Comunist, era de inspirație expresionistă (publicația fusese fondată de Rivera și Siqueiros ca organ al Sindicatului Pictorilor, Sculptorilor și Gravorilor Revoluționari).

Marii pictori muraliști mexicani au lucrat o vreme în Statele Unite. În 1932, după eliberarea din închisoare, Siqueiros a trecut în

[1] Vezi Margarita Nelken, *El expressionismo Mexicano*, Ciudad de Mexico, 1964, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 162.
[3] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 178.

nord, unde a stat pînă în 1934. Orozco s-a aflat aici între 1927 și 1934, iar Rivera, în mai multe rînduri, după 1930. Frescele pictate de ei (Orozco, la Pomona College din California, în 1930, și la Dartmonth College din New Hampshire, în 1932, Rivera la Institutul de Arte din Detroit și, cum se știe, la Centrul Rockefeller) au avut o largă influență asupra picturii murale din anii '30 : George Biddle și William Gropper le-au recunoscut drept model al operelor pictate de ei atunci, conținînd același mesaj social, afirmînd același ideal al libertății, al apărării valorilor spirituale.

Expresionismul brazilian s-a impus în mișcarea internațională mai ales datorită personalității lui Lasar Segall care, în drumul lui din Rusia natală spre America Latină (unde a ajuns în 1923), a stat mai mulți ani la Dresda. Dar, surprinzător, arta lui nu reflectă înrîuririle gramaticii picturale a *Punții*, ci se apropie mai curînd de arta expresioniștilor flamanzi. Un fel de liniște gravă plutește peste aceste imagini construite în registrul albastrului înghețat, al cenușiurilor triste, al verdelui vegetațiilor de apă stătută.

Aspectele mizeriei umane, scenele din viața unui cartier mărginaș al marelui oraș São Paulo sînt comentate într-un desen aspru, dur, cu o linie tăioasă. Înclinația artistului spre aceste subiecte ale pateticei suferințe omenești fusese prevestită încă din vremea șederii în Germania : un album de gravuri, *Amintiri din Vilnius*, publicat la Dresda în 1919, cuprindea un semnificativ detaliu autobiografic. Mizeria mahalalei evreiești, ghetto-ul vor da de pe atunci operei sale un contur tipic expresionist.

Și Candido Portinari a descoperit tragismul vieții din marele oraș brazilian, lume a contrastelor dureroase care e Rio de Janeiro. A fost pictorul existențelor umile, al peisajului sălbatic, al fascinantelor amurguri tropicale care prevestesc, în pictura lui, noaptea neliniștilor și a suferinței. Frescele (unele destinate clădirilor proiectate, la Brasilia, de Oscar Niemayer) i-au dat putința afirmării unei viziuni dramatice, a unei picturi în care oamenii își poartă durerea în ochii largi, pe buzele întredeschise, parcă, într-un geamăt.

Așa cum observa Ugo Apollonio, expresionismul a însemnat, în pictura post-belică, o întoarcere la cadențele vieții umane, opuse geometrizării tehnicizante a unor ritmuri exclusiv exterioare ce nu implică drama lumii lăuntrice [1]. Opoziția e, desigur, prea netă. Dar se cuvine să observăm că artiști ai unor zone foarte diverse de cultură (indianul Sayed Haider Raza sau islandezul Ferro marchează, întrucîtva simbolic, extremele acestui teritoriu) au regăsit în expresio-

[1] Ugo Apollonio, *„Die Brücke“ e la cultura dell'Expressionismo*, Veneția, 1952, p. 37.

nism mijloace de tălmăcire a lumii lăuntrice, a tragediilor și a speranțelor ei. O lume ce nu poate fi inclusă într-un sistem, dar afirmă de cele mai multe ori aspirația de a se exprima pe sine. Problematica spirituală a vremii și-a aflat prea multe căi de întrupare în moduri estetice, pentru a o putea lua în considerație din perspectiva unui singur curent, față de care să stabilim o ordine a capacității celorlalte de a-l complini sau de a i se opune. Cum spunea cîndva Barnett Newman, „Pictura, asemenea pasiunii, este un glas viu și ori de cîte ori îl aud, trebuie să-l las să se exprime liber“ [1].

Comentatorul trebuie, deci, să deslușească în glasul artelor inflexiunile proprii de cele simplu imitative. Într-o lume în care expresionismul e doar o posibilitate a rostirii artistice, înfățișîndu-se (poate, într-un chip mai complicat decît alte mișcări), uneori simultan, ca un receptor și ca un emițător de influențe, un spațiu în care se întretaie direcții variate, adesea potrivnice.

[1] Cf. Marcel Brion, *La peinture moderne*, Paris, 1957, p. 106.

În literatura română...

Un capitol consacrat expresionismului românesc nu se justifică numai ca o obligație firească a unei lucrări care a încercat să schițeze istoria curentului, urmărindu-i difuziunea în mai multe țări (în forme ce se subsumează sau sînt atribuite acțiunii ideilor expresioniste). Dar autorul acestor pagini s-a convins treptat, pe parcursul cercetării sale, că întîlnirea artelor și literaturii române cu un curent atît de larg răspîndit în lume a generat structuri diferite de acelea din alte culturi.

În urmă cu zece ani am scris o carte dedicată mișcării expresioniste (e adevărat, exclusiv orientărilor din artele vizuale) ; rezervam atunci doar cîteva pagini fenomenului românesc. Între timp, am devenit mai puțin sigur că, la noi, expresionismul literar nu e reprezentat de opere semnificative și că Blaga (din opera căruia nu luăm în considerație decît poezia lirică) ar fi singura excepție [1]. Au apărut, în acești ani, cîteva contribuții menite să releve întinderea reală a teritoriului înăuntrul căruia se produce, într-un fel sau altul, atingerea literaturii române cu teoria și cu creația expresionistă. Au fost publicate excelente studii al cărui obiect e ansamblul literaturii expresioniste românești (Ov. S. Crohmălniceanu [2], Ovidiu Cotruș [3]), sau care comunică rezultatele unor cercetări conduse spre relevarea relațiilor unor genuri (și, îndeosebi, ale liricii : Ștefan Aug. Doinaș [4], Ovidiu Cotruș [5]) sau ale unor personalități literare cu expresionismul.

[1] Vezi Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Editura Meridiane, 1969, pp. 195—196.

[2] *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, 1971 ; ediția a II-a, 1978.

[3] „Literatura română și expresionismul", în *Secolul 20*, nr. 9, 1972, pp. 109—127 ; de fapt, o discuție prilejuită de apariția cărții sus-amintite a lui Ov. S. Crohmălniceanu.

[4] „Atitudini expresioniste în poezia românească", în *Secolul 20*, nr. 11—12, 1969, pp. 197—212.

[5] „Elemente expresioniste în poezia românească", în *Familia*, nr. 2 și 3, 1970.

Cum era de așteptat, Blaga a fost cel care a atras, mai mult decît oricare din poeții noștri de seamă, atenția istoriei literare și a istoriei ideilor [1]. Îndemnau, evident, spre această precumpănitoare luare-aminte acordată poeziei și teatrului lui Blaga dovezile interesului pe care, de la începuturile creației sale, îl arătase poetul față de o mișcare încă puțin cunoscută și acceptată la noi.

Dar, simptomatic, în ultimii ani, alți scriitori importanți din deceniile al doilea, al treilea și al patrulea au fost priviți, de asemenea, din această perspectivă (sau, cel puțin, aspecte ale operei lor de atunci au fost explicate prin impactul cu expresionismul) : George Bacovia [2], Philippide, Adrian Maniu, Aron Cotruș, Camil Baltazar, dar și Mihail Săulescu, Ion Barbu, Arghezi [3].

Concomitent, contribuții românești la exegeza teoriei și a dramei expresioniste universale au pus în valoare trăsături esențiale ale curentului : Grigore Popa [4], Edgar Papu [5], Petre Stoica [6].

Problema a fost discutată și de istoricii artelor vizuale, cu preocuparea de a integra fenomenul românesc în mișcarea internațională [7]. Și dacă într-o prezentare generală a artei brașovene, creația lui Mattis-Teutsch și a lui Hans Eder n-a fost prezentată decît într-o schiță foarte sumară [8], faptul era întru totul natural, pentru că acestor doi reprezentanți de seamă ai expresionismului li se consacrase, nu cu mult înainte, cîte o substanțială monografie [9].

O mențiune specială se cuvine cercetărilor din domeniul filmului expresionist, temă cu totul nouă în cultura românească modernă. Se reconstituia atmosfera unei epoci, evocîndu-se ecourile capodoperelor

[1] Vezi N. Tertulian, „Lucian Blaga" în *Eseuri,* E.P.L., 1968, pp. 158—249 ; Eugen Todoran, „Lucian Blaga și mitul modern al poeziei", în *Studii de literatură comparată,* Editura Academiei, 1968, pp. 187—197 ; Victor Iancu, „Lucian Blaga și expresionismul german", *ibid.*, pp. 199—207.

[2] Mihail Petroveanu, *George Bacovia,* E.P.L., 1969 ; Ion Caraion, *Sfîrșitul continuu,* Editura Cartea Românească, 1977, pp. 35—37.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.,* în special capitolul *Alte incidente,* pp. 235—237 ; pentru cei mai mulți scriitori citați aici, vezi și Ovidiu Cotruș, *Literatura română și expresionismul.*

[4] „Peisaj metafizic în expresionism", în *Secolul 20,* nr. 11—12, 1969, pp. 69—74.

[5] „Expresionismul în dramă", *ibid.*, pp. 102—108.

[6] „Permanența expresionismului", *ibid.*, pp. 61—68.

[7] Amelia Pavel, „Coordonate plastice ale expresionismului", în *Secolul 20,* nr. 11—12, 1969, pp. 129—133 și, mai ales, cartea aceluiași critic, *Expresionismul și premisele sale,* Editura Meridiane, 1978.

[8] Mihai Nadin, *Pictori din Brașov,* Editura Meridiane, 1975, pp. 12—14.

[9] Zoltan Banner, *Mattis Teutsch,* Editura Meridiane, 1970 : Mihai Nadin, *Hans Eder,* Editura Meridiane, 1973.

cinematografice de acum șase decenii [1]. Sau, ca în studiul lui Petre Rado [2], se propune o viziune globală a unei arte ce avea să participe atît de activ la sfărîmarea șabloanelor.

Nici una dintre direcțiile avangardei europene nu a atras, într-o asemenea măsură, în ultimii zece-unsprezece ani, atenția cercetătorilor români. Fapt cu atît mai relevant dacă se consemnează amploarea și profunzimea studiilor consacrate expresionismului românesc și lipsa aproape completă a unor comentarii critice consacrate altor modalități moderniste din cultura ultimei jumătăți de secol. Se poate trage, fără ezitare, concluzia că istoria literaturii și artelor consideră că expresionismul este fenomenul cu cele mai largi rezonanțe în cultura noastră interbelică. Un punct de vedere îndreptățit, desigur, de însuflețirea cu care, de-a lungul întregului deceniu al treilea, s-au purtat discuțiile în presa culturală românească. Dar, ceea ce ar putea surprinde, nici unul dintre partizanii cei mai convinși ai curentului nu au socotit contribuția românească la definirea mișcării europene atît de hotărîtoare cum fusese, neîndoielnic, aceea a unui Tzara la afirmarea dadaismului. În timp ce dadaiștii români dețin o incontestabilă poziție de prioritate în istoria internațională a curentului, expresionismul nu pare a depăși condiția unui receptor al răsunetului produs de opere literare (mai ales *literare)* create în altă parte.

Atunci, de unde acest interes susținut pentru formele expresioniste și pentru discuțiile prilejuite de adoptarea lor în cultura noastră ?

În orice caz, argumentele diverse, informația abundentă, sugestiile generoase conținute în majoritatea studiilor publicate în ultima vreme au impus autorului acestei cărți să reia problema abordată cu atîta vreme în urmă și să-și revizuiască părerile de atunci.

Nu încape îndoială că una din explicațiile cele mai convingătoare ale acestui interes (întrucîtva brusc manifestat la sfîrșitul deceniului al șaptelea și la începutul celui de-al optulea) e prezența, printre scriitorii a căror creație a trecut, într-un fel sau altul, prin dreptul fascicolului expresionist, a unor personalități dintre cele mai importante din literatura vremii (și, fără îndoială, în primul rînd, a lui Blaga). Apoi, trebuie să acceptăm ideea că, în vreme ce apropierea de alte curente ale avangardei (dadaism, suprarealism, futurism — în literatură, cubism, futurism — în pictură) presupuneau însușirea unor premise teoretice sau a unor mijloace de expresie mai net formulate, expresionismul e conturat cu mai puțină rigoare și acceptă

[1] Eduard Constantinescu, „Caligari și cinematograful expresionist", în *Secolul 20*, nr. 11—12, 1969, pp. 225—226 și „De la Caligari la Metropolis : elemente de filmografie", *ibid.*, pp. 227—231.
[2] *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, 1975.

definiţii mai diverse, ceea ce conduce la posibilitatea de a include în sfera acestei mişcări opere variate ca structură, unite — cîteodată — doar prin intensitatea existenţială sau artistică, socotită de mulţi exegeţi a fi caracteristica fundamentală a atitudinii expresioniste. Şi, în sfîrşit, neaşteptata sinteză a expresionismului cu ideile teoretice ale tradiţionalismului conferă mişcării, în cultura românească, un caracter extrem de specific care i-a atras în chip cu totul particular pe comentatori.

Ca în majoritatea celorlalte ţări, expresionismul nu s-a constituit în România într-o mişcare unitară, conturată sub impulsul unor teorii estetice clar exprimate. Avea dreptate Ovidiu Cotruş cînd se întreba, constatînd „spectaculoasa aparatură teoretică" de care a fost însoţit, în lume, expresionismul, dacă „teoriile s-au născut din nevoia comentării creaţiilor artistice, sau acestea au apărut ca întrupări mai mult sau mai puţin izbutite ale programelor teoretice" [1]. Nu cred, însă, că problema se pune la fel de acut şi în cultura românească. Preocupările teoretice, e adevărat, nu lipsesc defel nici din paginile publicaţiilor noastre culturale în jurul anilor 1921—1925. Dar ele ţintesc numai rareori să traseze liniile unui program şi, se cuvine să observăm, modul în care era înţeles expresionismul nu relevă întotdeauna claritatea conceptului.

Chiar şi un intelectual cu largul orizont al lui O. W. Cisek, excelent cunoscător al culturii moderne germane, operînd o distincţie — nu lipsită de temei — între expresionismul „extensiv" şi cel „intensiv", îi menţionează pe Arp şi pe Klee [2] a căror scurtă întîlnire cu mişcarea expresionistă se petrecuse de mult, nu mai era de actualitate în 1924, cînd apărea cronica. Blaga însuşi l-a discutat pe Brâncuşi — se ştie — din perspectiva expresionismului şi l-a aşezat în aceeaşi categorie cu Barlach şi Archipenko [3] — cu toate că şi apartenenţa acestuia din urmă la curent este întru totul îndoielnică. Tiberiu Moşoiu explică apariţia expresionismului prin „lenta şi infailibila pătrundere a cugetării slave" care „va produce un reviriment" (e amintit, în această împrejurare, numele lui Merejkovski) [4]. Tendinţa de a lărgi înţelesul expresionismului pare a constitui o caracteristică a majorităţii studiilor româneşti, chiar şi a celor mai solide, ai căror autori — foarte atenţi, în general, la nuanţe — îi consideră,

[1] *Secolul 20*, nr. 9, 1972, p. 110.
[2] Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 63.
[3] Lucian Blaga, *Noul stil, Feţele unui veac*; în *Zări şi etape*, E.P.L., 1968, pp. 139—140.
[4] Tiberiu Moşoiu, „Cronica ideilor. Drang nach Westen", în *Gîndirea*, II, (1922), nr. 7, p. 44.

de pildă, pe Van Gogh, Ensor, Munch, nu ca pe niște predecesori, ci de-a dreptul ca pe cei dintîi pictori expresioniști.

Problema semnalată de Ovidiu Cotruș, aceea a posibilității de a subsuma „la același concept" opera lui Blaga și „producțiile literare ale lui H. Bonciu" [1], nu este — evident — nouă. Peste tot s-a ivit întrebarea „dacă nu cumva în ciuda unor influențe comune" suferite de doi scriitori, „fiecare poate fi integrat mai firesc într-o comunitate de simțire și de expresie cu alți scriitori care n-au avut nici un contact — sau contacte semnificative — cu expresionismul, decît să fie alăturați" [2].

Istoricii expresionismului nu au eludat dificultățile de stabilire a unor categorii și grupări ; și-au dat seama că „în comparație chiar și cu «romantismele» secolului al XIX-lea, expresionismul se prezintă foarte puțin unitar" [3]. Că „accepțiile diverse ale conceptului au dus la confuzia sistemului critic de referință" [4] și că, în sfera teatrului, „ele cuprind multe practici scenice divergente" [5] și, în general, că „e cu neputință să se găsească un numitor comun al tuturor calităților presupuse a fi tipice pentru expresionismul literar" [6]. Așa încît deosebirile de vederi dintre exegeții români ai fenomenului sînt naturale, ele nu constituie o excepție și nu reprezintă, în vreun fel, o caracteristică a școlii românești de critică literară și de artă.

Un element specific începuturilor expresionismului la noi a fost relevat și explicat în chip foarte interesant de Ov. S. Crohmălniceanu. Pentru că, să recunoaștem, apariția unor direcții expresioniste în creația literară a unui grup programatic orientat spre cultivarea tradițiilor naționale nu e un fenomen prea frecvent în istoria curentului.

Cu atît mai mult, cu cît nu e vorba de un proces care să se fi produs pe un teritoriu mai larg al tradiționalismului românesc ; revistele aflate sub influența puternică a personalității lui Nicolae Iorga, de exemplu, au respins cu înverșunare ideea unei adeziuni a scriitorilor români la expresionism. Iorga combătea necruțător tot ceea ce i se părea că duce la „germanizarea României" : așa își intitulase, cu violent sarcasm polemic, o conferință pe care a ținut-o în anii imediat de după război la Ateneul Român [7].

[1] *Op. cit.*, p. 112.
[2] *Ibid.*
[3] Helmut Kreuzer, „*The Expressionist,* Ein wortgeschichtlicher Hinweis", în *Monatshefte,* LVI (1964), p. 337.
[4] John Willet, *op. cit.*, p. 19.
[5] Myron Matlaw, *Modern World Drama,* New York, 1972, p. 249.
[6] Ulrich Weisstein, în Preminger, Warnke, Hardison, *op. cit.*, p. 267.
[7] Reprodusă în *Ramuri,* XVII, nr. 15, 1 august 1923, p. 313.

De fapt, el a fost unul dintre cei dintîi care au observat manifestările românești ale expresionismului : dar, opunîndu-se la tot ceea ce considera că e rezultatul unei înrîuriri străine (mai cu seamă germane), le respingea în termeni de o pătimașă vehemență : „Voi spune hotărît, la orice prilej, cu disprețul tuturor cîrîielilor, cu suportarea tuturor ignorărilor și cu indiferență față de orice supărare, că această scriere e fără sens, deci fără valoare și că păcat de oricine, avînd minte și talent, se lasă fermecat de cea mai dizgrațioasă din năluce" [1]. Semnificativ, Iorga nu polemiza cu întreaga orientare a *Gîndirii* și separa poezia lui Crainic (pe care o prețuia) de cea expresionistă.

Inflexibila sa poziție față de împrumuturi și influențe determină numeroase atacuri împotriva oricăror forme pe care, în această primă jumătate a deceniului al treilea, le bănuiește a fi originare din spațiul culturii germane : „Restul e o copiere pe fereastră a jargonului modernist pe care-l bîiguie Münchenul ca să-i răspundă prin alte îngînări, nebune ori șarlatanești, Viena", scrie el, în februarie 1924, în *Ramuri*. Ca urmare, tot ce vine din această zonă „nu se poate tolera", cum suna titlul unui articol al său, tot din 1924 [2], îndreptat împotriva lui Aderca.

Printre colaboratorii revistelor de orientare tradiționalistă s-a creat un curent care, în numele opoziției față de „îndepărtarea de tradiția românească", ataca — uneori numindu-le, alteori inglobîndu-le într-o categorie generală — manifestările expresioniste. Forța acestor atacuri nu trebuie, cred, supraestimată : ele nu se sprijineau pe argumente clar formulate, nu-și propuneau o analiză cît de cît precisă. Cîteodată, însă, semnele expresionismului erau detectate exact : Constantin D. Ionescu, de exemplu, le descoperea în lirica lui Adrian Maniu și a lui Philippide [3] și în aceea a lui Blaga din faza ulterioară *Poemelor luminii* (adică, așa cum consideră criticul, din versurile scrise „în manieră expresionistă" [4]).

Un caz interesant e acela al lui Ion Sîn-Giorgiu. Intelectual de solidă cultură germană, el însuși autor al unei piese (*Masca, grotescă dramatică într-un act* [5]) pe care critica de mai tîrziu o va include, pe drept, între manifestările expresionismului [6], comenta fără entuziasm, într-o recenzie din 1923 a volumului *Aur sterp* de Philippide, versu-

[1] „Poezie și contrafacere", în *Neamul românesc*, XVI, 13 august, 1921.
[2] „Ceea ce nu se poate tolera", în *Ramuri*, XVIII, nr. 22—23, 15 nov. — 1 dec. 1924, p. 2.
[3] *Datina*, II, nr. 3—4, mai-iunie 1924, p. 100.
[4] *Datina*, III, nr. 7—8, sept.-oct. 1925, p. 100.
[5] Editura Poesis, București, 1923.
[6] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 200.

rile tinerilor poeți pentru care „metafora nu mai e o necesitate, ci o obsesie" [1]. Dar rezerva, manifestată aici atît de net, surprinde : tot în 1923, Sîn-Giorgiu publica studiul *Expresionismul dramatic* [2], a cărui atitudine față de curent era favorabilă. Un detaliu : fragmente ale studiului fuseseră tipărite, sub formă de foileton, în *Adevărul literar și artistic* în 1921 [3] ; era anul apariției primului număr al *Gîndirii*, revista ce va manifesta un interes viu față de expresionism ; în cei dintîi ani ai deceniului al treilea privirile multor intelectuali se îndreptau spre evenimentele culturale din Germania. Tineri educați la universități germane relevau, în scrieri eseistice, în studii de istorie și de estetică literară, în comentarii de istorie a artei, în lucrări de grafică și de pictură, trăsăturile proprii unor curente cărora atmosfera anilor de război și a crizei care le-a urmat le conferise un profil foarte personal.

Într-un text scris după cîteva decenii, Nichifor Crainic va sugera, de fapt, care era viziunea grupării de la *Gîndirea*, modul de a înțelege raportul dintre specificitatea germană și specificitatea națională a operelor create la noi sub influență expresionistă : „Expresionismul în pictură e o fatalitate germană. Dar de aici a migrat și la noi. Nu numai în plastică, dar și în literatură (poezie, teatru). Și-au pierdut specificitatea etnică (deci tradițională) poezia lui Blaga și Adrian Maniu, teatrul lui Blaga, Maniu dacă au împrumutat modalitatea expresionistă de aiurea ?" [4].

Notațiile lui Crainic îngăduie să se înțeleagă în ce chip s-au putut prelua, de o grupare limpede orientată spre tradiționalism, sugestiile unei mișcări privite, aproape de toată lumea, ca o purtătoare a ideilor contestatare, iconoclaste. „Expresionismul german — nota Crainic, într-o formulare ce demonstra că sesizase adevăratul caracter al polemicii expresioniste cu mentalitatea epocilor mai vechi — nu se revolta împotriva unui trecut glorios. Era expresia unei debandade psihologice într-o țară devenită haotică după pierderea războiului. În fond, izbucnea în el vechiul subiectivism idealist cu iluzia de a crea o viziune nouă a lumii în mod arbitrar. Teoreticienii expresionismului întemeiați pe această idee îl opuneau simbolismului și impresionismului francez ca un fenomen specific german din spirit de adversitate" [5].

[1] Ramuri, XVII, nr. 1—2, ian.-febr. 1923.
[2] În *Cercetări critice*, I, Editura Cultura neamului românesc, București, 1923 ; vezi și Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, pp. 30—31.
[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *ibid.*, p. 30.
[4] Nichifor Crainic, *Zile albe, zile negre*, manuscris, p. 279.
[5] *Ibid.*, p. 280.

Foarte semnificativ, în 1922, un tînăr intelectual de orientare complet diferită, Mihai Ralea, consemna în paginile unei reviste ce își fundamenta, într-un mod foarte deosebit de acela al *Gîndirii*, concepția privitoare la specificul național : „Expresionismul nu corespunde la nimic precis. El nu e o formulă ori o doctrină de artă, cum e simbolismul, romantismul ori impresionismul în pictură. El e, mai degrabă, o stare de spirit. Starea de spirit penibilă a epocilor de tranziție, în care dezgustul de tradiție e înfăptuit fără să-și fi aflat încă procedeele nouă care trebuie s-o înlocuiască. În aceste condiții, expresionism e tot ce nu e tradițional, e tot ce nu corespunde vechilor manifestări de artă. El se potrivește la tot ce e îndrăzneț, exotic, insolit, nepermis. Expresionismul e gazdă ospitalieră a tot ce nu e ceva ce a mai fost. Iată formula negativă la care se poate ajunge. Și poate e încă cea mai pozitivă“ [1].

E, probabil, unul dintre cele mai exacte diagnostice ale expresionismului din cîte s-au propus în critica românească în perioada interbelică, în care asemenea încercări de a defini mișcările avangardei europene nu au lipsit. Și Ralea continuă, încercînd să deslușească elementele pozitive ale expresionismului : „Analiză în loc de sinteză, activism în loc de pasivitate, cult pentru formă, anticapitalism și antinaționalism : iată caracterul expresionismului literar german. Nu aveți impresia că ne găsim în fața unor rețete teoretice, a unei certe gratuite între critici grăbiți să dea o definiție pripită a unei mișcări care se caută ? Că critica expresionistă depășește producția literară ?... E o îndoială firească care nu trebuie să ne ducă însă la concluzia că expresionismul e o simplă modă efemeră ori o plantă de seră fără contact cu palpitarea adevărată a vieții“ [2].

Prezența unor asemenea notații în paginile unor reviste preocupate în mod precumpănitor de problemele specificului național nu mi se pare lipsită de însemnătate. E adevărat, negreșit, că nu întreaga echipă redacțională a *Gîndirii* sau a *Vieții Românești* a încercat să deslușească sensul expresionismului și al eventualelor lui raporturi cu literatura sau, în general, cu cultura românească. Are, neîndoielnic, dreptate Dumitru Micu să semnaleze lipsa de unitate a concepțiilor celor de la *Gîndirea* ; evocînd și părerea lui Blaga, el precizează : „În privința modalității înrădăcinării în etnic, părerile nu prea se armonizau. Erau chiar atît de împărțite, încît *Gîndirea* se înfățișa, cum

[1] „Scrisori din Germania“, în *Viața Românească*, XIV, nr. 9, 1922, p. 428.
[2] *Ibid.*, p. 430.

avea să observe Lucian Blaga, mulți ani mai tîrziu, ca «un buchet de tendințe centrifuge»" [1].

În ceea ce-l privește pe Crainic, atitudinea față de tradiționalismul antebelic, mai precis față de sămănătorism, a fost foarte bine explicată de Ov. S. Crohmălniceanu [2] și constituie o premisă a preluării ideilor expresioniste în sensul „deschiderii unei zări metafizice tradiționalismului" și, în același timp, al „împingerii diferitelor tendințe ale spiritualismului și iraționalismului modern către o expresie autohtonă". Se poate înțelege, astfel, paradoxul oferit de ideile teoretice ale conducătorului *Gîndirii*, adept al unei „etnicizări a sentimentului religios în conformitate cu sufletul național" și partizan (cel puțin prin textele publicate de colaboratorii revistei conduse de el) al unui curent care aspira, în esență, la afirmarea unui spiritualism universal sau, dimpotrivă, prin alți reprezentanți ai săi, la definirea unei stări sufletești specifice spațiului germanic. Legătura se realiza, observă cu dreptate Crohmălniceanu, în primul rînd în domeniul opoziției față de „tăvălugul cu care expansionismul imperialist al lumii capitaliste moderne pornise, după primul război mondial, să strivească orice obstacole întîlnite în calea «modernizării» țărilor mici". Și în „revolta împotriva efectelor acestei uniformizări brutale precum și a aspectelor dureroase luate, adesea, de ea" [3].

Dintre toate artele în care ar fi putut regăsi elemente expresioniste, intelectualii români familiarizați cu fenomenul culturii germane au acordat o atenție cu totul particulară teatrului. Și cred că nu se poate pune acest fapt exclusiv pe seama turneelor unor companii germane, cum ar fi „Künstleriche Schaubühne" din Berlin și Raoul Aslan, sau turneul trupei evreiești din Vilna. E foarte posibil ca montarea să fi fost de factură expresionistă ; e neîndoielnic că în *Dybuk* al lui S. Anski [4] sau în *Cîntecul tristeții sale* de Ossip Dymov [5] există unele (îndeajuns de vagi) raporturi cu expresionismul. Dar cu excepția *Incendiului la Operă* de Kaiser (deși, nici în acest caz, lucrarea nu e printre cele mai specific expresioniste ale dramaturgului german), pe care a prezentat-o trupa berlineză, în

[1] Dumitru Micu, *„Gîndirea" și gîndirismul*, Editura Minerva, 1975, p. 19 ; citatul din Blaga din „Începuturile și cadrul unei prietenii", în *Gîndirea*, XIX, nr. 4, apr. 1940, p. 225.

[2] *Op. cit.*, p. 59 și urm.

[3] *Ibid.*, p. 60.

[4] Pseudonim al lui Shloyme Zanvil Rappaport, scriitor în limba idiș din Polonia (1863—1920), autor al unor piese inspirate din folclorul evreiesc din Rusia și Polonia.

[5] Dymov (1878—1959) a scris în limba idiș și în rusește drame și comedii prezentînd viața evreilor din Rusia și America.

aceste turnee nu se jucase nici una din marile piese, de referință, ale teatrului expresionist.

Firește, mult mai importantă, din această perspectivă, fusese activitatea la București a lui Karlheinz Martin, în 1922. Nu numai pentru că se jucase o dramă, *Pelicanul* lui August Strindberg, în care tinerii scriitori germani aflaseră o fertilă sursă de inspirație ; dar și, mai ales, pentru că personalitatea regizorului putea să-i impresioneze deopotrivă pe oamenii de teatru și pe spectatori. (Dealtfel, prezența lui a fost amplu comentată în publicațiile vremii, și reprezentanții teatrului tradiționalist, ai dramei bulevardiere au respins soluțiile sale regizorale [1]).

Dar nici turneele trupelor din Berlin și din Vilna, nici măcar sugestiile transmise de viziunea regizorală a lui Karlheinz Martin nu au avut urmări notabile asupra creației dramatice românești. Operele cele mai importante ale dramaturgiei noastre care pot fi puse sub semnul expresionismului sînt scrise la date ce relevă imposibilitatea unui contact determinant cu modelele aduse în România de turneele amintite : *Zamolxe* al lui Blaga e scris în 1921, *Meșterul* de Adrian Maniu în 1922 (chiar și *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga, în 1923, nu se descoperă ca rezultat al influenței purtate de spectacolele menționate).

Strindberg era cunoscut înainte ca *Pelicanul* (e drept, o dramă reprezentativă pentru *Kammerspiel*-ul expresionist de mai tîrziu) să fi fost jucată la București. Un articol din 1921, publicat în *Gîndirea*, relatează evoluția de la naturalism la expresionism a dramaturgului suedez pe care îl opune teatrului bulevardier. „În ultimele opere — se spune despre Strindberg — creează un stil și o tehnică nouă : expresionismul în dramaturgie. Aceleași probleme pe care le-a tratat mai înainte după factura și din punctul de vedere naturalist le reia sub o nouă optică. Bineînțeles, acestea ar străbate cu greu la noi, unde mai au încă succes melodrame ca *Moartea civilă, Papă Lebonard*. Dar s-ar putea traduce măcar romanele puternice sau fragmente din scrierile biografice ale acestui geniu neastîmpărat... *Nuvelele suedeze* sau *Povestirile de căsătorie* ar recrea cititorii de banalitatea dulcegăriilor din cărți cu coperta ilustrată și conținutul adulterin" [2].

Tot în 1921, Adrian Maniu pleda pentru o înnoire radicală a teatrului și invoca, semnificativ, autoritatea lui Reinhardt : „Teatrul cel nou îl închipuim necesar în puzderia pieselor moderne ce se asamănă

[1] Vezi, de exemplu, A. de Herz, „Expresionismul", în *Adevărul literar și artistic*, III, nr. 71, 1922.

[2] „Cronica măruntă", în *Gîndirea*, I, nr. 3, iunie 1921, p. 58.

una cu alta... poartă totuși pecetea marelui progres industrial... Privim teatrul nou de pe ruinele celui vechi... Literatura unui astfel de teatru dezgropat, în care fără a avea faima lui Reinhardt — un om de gust ar chema inspirația“ [1].

O prezentare mai amplă și mai sistematică face Tudor Vianu în revista *Ideea europeană*, publicație care se distinge prin deschiderea spre fenomenul cultural universal. „Nu trebuie uitat — scrie tînărul cărturar — că expresionismul e mai ales o mișcare germană. În vreme ce futurismul și cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia și Franța într-o periferie de extravaganță, expresionismul german dobîndi o situație centrală de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura și sculptura — O. Kokoschka, Kandinsky, E. Nolde, Franz Marc, Lehmbruck, Barlach ș.a. — au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă. Expresionismul rămîne una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului“ [2]. Consemnările lui Vianu sînt printre puținele care schițează conturul unei mișcări ce s-a manifestat în cîmpuri diverse ale artelor ; conștiința că expresionismul reprezintă un curent complex, cu forme variate ce pot fi regăsite în poezie, în teatru, în artele vizuale, în muzică demonstrează familiarizarea lui Tudor Vianu cu un fenomen foarte complicat ca structură și expresie.

Mai ales referirea la muzică mi se pare vrednică de subliniat. La data cînd se făceau aprecierile de mai sus, ideea că muzica ar putea fi subsumată ideii expresioniste nu era prea clară comentatorilor. Dintre studiile publicate pînă atunci numai două par a fi reținut atenția istoricilor expresionismului [3]. E foarte posibil ca Vianu să le fi cunoscut. Dar e și mai probabil ca el să fi intuit direct, fără sprijinul vreunei concluzii critice a istoricilor de pe atunci ai curentului, evoluția, spre forme ce s-ar putea discuta din perspectiva expresionismului, a unor compozitori ai vremii.

Participarea lui Schönberg la redactarea *Almanahului Călărețului Albastru* fusese un fapt care semnalase aspirația expresionistă la o „artă totală“ și ea nu a putut scăpa, desigur, atenției lui Tudor Vianu. E posibil ca el să fi observat și diferențele dintre poemul simfonic *Pelléas und Mélisande* (op. 5), compus de Schönberg în 1903, și cele *Cinci piese pentru orchestră* (op. 16), din 1909, dintre croma-

[1] Adrian Maniu, „Teatrul nou“, în *Gîndirea*, I, nr. 10, 1921, p. 191.
[2] Tudor Vianu, „Expresionismul — o estetică nouă“, în *Ideea europeană*, nr. 55, 1921, p. 2.
[3] Paul Bekker, *Neue Musik*, Berlin, 1919 ; Karl Blessinger, „Das Problem des Expressionismus : III. Expressionismus und Musik“, in *Der schwäbische Bund*, febr. 1920, pp. 497—506.

tica generoasă a celui dintîi și stilul abstract, nemelodic al lucrării mai recente. „Din punctul de vedere al ritmului, *Pelléas und Mélisande* e agitat, corespunzînd subiectului romantic, pe cînd opera de mai tîrziu e, în general, mai statică și — în cîteva pasaje — mai frenetică, ritmul devenind mai liber“ [1]. Un alt exemplu e acela al dezvoltării unei viziuni proprii a lui Webern, de la idila pentru orchestră *Im Sommerwind* (1904) la cele *Șase piese pentru orchestră* (op. 6) din 1909. „Cea dintîi lucrare e atît de melodios romantică, încît e greu de crezut că același compozitor a putut să scrie eliptticele și mordantele *Piese*“ [2].

Așteptarea (op. 17 ; 1909) lui Schönberg era subintitulată „monodramă“ : monologul unei femei care-și caută iubitul, îl află ucis într-o pădure și-și cîntă durerea. „Expresionistă e, în special, dezvoltarea solistică a unui mare număr de instrumente ce se desfășoară în registrul unor sonorități extreme, introducerea unui grup larg de instrumente de percuție (celesta, xilofon, glockenspiel, gong, trianglu, cimbaluri, tobe), salturi mari în partitura vocală și instrumentală, dinamismul gamelor, accentuarea puternică, disonanțele abrupte, efectul general de improvizație al întregii opere“ [3]. Ar rezulta, deci, că *Așteptarea* se apropie de expresionismul literar prin lipsa unei preocupări pentru construcția scenică, prin declamația părții vocale, prin desemnarea personajului cu un anume generic („Femeia“), prin accentuarea resurselor expresive. Libretul scris de Marie Pappenheim e bazat pe o idee a lui Schönberg (autor, dealtfel, al textului pentru opera compusă între 1910 și 1913, *Mîna fericită* [4]).

Schönberg intenționa să scrie un libret inspirat de *Lupta lui Iacob* a lui Strindberg (o operă autobiografică, compusă în 1897—1898) ; voia să-l folosească ca text al unui oratoriu al cărui subiect era deznădejdea omului modern ce caută, inutil, Absolutul. Mai tîrziu Schönberg a scris textul pentru *Scara lui Iacob* [5] (operă care a rămas neterminată).

Compozitorii Școlii de la Viena au fost atrași mai ales de muzica vocală (împrejurarea relevă tradiția romantică pe care o continuau compozitorii vienezi). Un comentator [6] a făcut o constatare extrem de

[1] Henry A. Lea, *Expressionist Literature and Music*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 145.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Vezi Dika Newlin, *Bruckner, Mahler, Schönberg*, New York, 1947, pp. 111—15.
[5] Vezi scrisoarea lui Schönberg către Richard Dehmel (13 dec. 1912), în Arnold Schönberg, *Briefe* (ediție alcătuită de Erwin Stein), Mainz, 1958, pp. 30—32.
[6] Henry A. Lea, *op. cit.*, pp. 149—50.

semnificativă pentru aria de inspirație a textelor folosite de Schönberg și de Webern : dintre poeții clasici germani, numai doi (Matthias Claudius și Goethe — acesta din urmă și ca traducător al lui Ossian) au reținut atenția compozitorilor. În rest, fragmente din *Biblie* și versuri de origine folclorică, romantici, scriitori ai epocii *fin-de-siècle* și, ceva mai mulți, de la începutul secolului al XX-lea : Georg Büchner, Conrad Ferdinand Meyer, Peter Altenberg. Richard Dehmel, Wedekind, Stefan George, Mombert, Rilke. Dintre scriitorii străini, Petrarca, Byron, Baudelaire, danezul Jens Peter Jacobsen, Strindberg, Tagore, Maeterlinck. Ceea ce demonstrează lipsa oricărui spirit partizan al compozitorilor pe care istoricii muzicii moderne îi discută, de obicei, ca pe purtători ai ideilor expresioniste : cu excepția lui Wedekind și a lui Trakl, nici unul dintre poeții menționați aici nu se află în vreun raport direct cu expresioniștii și cu sursele valorificate de ei[1].

Cred că nu greșesc citînd referința lui Tudor Vianu la muzica expresionistă drept singura de acest fel în presa noastră, la începutul deceniului al treilea, cînd discuțiile provocate de înfățișările felurite ale curentului erau atît de frecvente. Are dreptate Ovid S. Crohmălniceanu să atragă atenția asupra contribuției pe care revista *Rampa* a avut-o în cunoașterea artei germane din tulburata epocă postbelică [2] (notele privitoare la cultura germană contemporană — și, evident, mai ales la mișcarea dramatică — încep să fie publicate încă din 1919). Tot *Rampa* este publicația care a acordat o atenție specială lui H. Bonciu, „cel care a apărut criticii fără nici un dubiu ca «expresionist»" [3]. În *Rampa* se vorbește stăruitor de Kaiser, Wedekind, Toller, Hasenclever, nume foarte rar pomenite în alte reviste ale vremii (nici chiar *Gîndirea* nu le acordă o atenție comparabilă cu aceea de care se bucura, de pildă, Däubler).

Într-un articol din 1921, Em. Cerbu se referea la Hasenclever ca la un dramaturg ale cărui opere nu pot aspira, deocamdată, să fie înțelese de publicul nostru [4]. Concluzia e asemănătoare aceleia din „Cronica măruntă" a *Gîndirii*, citată mai înainte ; dar *Rampa* își propune un scop, aș spune didactic : drumul spre drama lui Hasenclever trebuie să parcurgă cîteva etape — Strindberg, Wedekind, Sternheim, Toller, Goering, Unruh, Kaiser și abia la urmă autorul *Fiului*. Fără îndoială, arbitrarul nu lipsește din asemenea gradații pedagogice ale dificul-

[1] Un studiu pe care Lea nu l-a avut pare-se, la îndemînă (H. F. Redlich, *Alban Berg*, Viena, 1957) adaugă 69 de titluri ale unor cîntece nepublicate ale lui Berg ; autorii textelor erau Walter van der Vogelweide, Goethe, Eichendorff, Heine, Möricke, Hofmannsthal, Rilke, Burns, Ibsen, Björnson, ceea ce nu modifică defel concluzia de mai sus.

[2] Vezi *op. cit.*, pp. 39—40.

[3] *Ibid.*, p. 212.

[4] *Rampa*, V, nr. 1252, 1921.

tății ; nu știu dacă există suficiente argumente pentru a susține, de exemplu, că Sternheim se poate urmări mai greu decît Reinhard Goering. Important e, însă, că revista cea mai reprezentativă de critică dramatică românească încerca, îndeajuns de sistematic, să-și familiarizeze cititorii cu problemele teatrului expresionist. Oricine răsfoiește colecțiile publicațiilor de acest gen din alte țări (înțeleg, fără îndoială, publicațiile *nepartizane*, cele care nu voiau să impună neapărat un punct de vedere) își dă seama că revistele românești ale începutului de deceniu al treilea reveneau cel puțin la fel de stăruitor asupra feluritelor probleme ale expresionismului.

Rampa proclama fără ezitare triumful expresionismului, triumf al lui Karlheinz Martin care „nu este numai al său : e acela al Ideii noi" [1]. Crohmălniceanu evidențiază și „tendința «activistă», umanitar-socială, pe care *Rampa* spera ca noua dramaturgie germană să o insufle și scenei românești" [2], ceea ce — relevă cu deplină justificare criticul — măsoară distanța ce separa revista de concepția „altor cercuri cărora li se părea că teatrul expresionist aducea o aspirație «mistică», «religioasă», înrudindu-se prin aceasta cu vechile mistere medievale". E, însă, adevărat că Em. Cerbu, cel care năzuia să stabilească o gradație a dificultăților conținute de dramele expresioniste, ceea ce presupunea o bună cunoaștere a literaturii în chestiune, pune alături numele lui Unruh, Brecht, Reinhard Goering, Toller, Sternheim de cele ale unor minori — Ulitz sau von der Golz.

O înțelegere negreșit mai nuanțată a dramaturgiei expresioniste se deslușește în articolele lui Felix Aderca. Simpatia lui față de ideile curentului pare a fi totală și probabil că Aderca ar fi putut subscrie la entuziastele declarații ale lui Cerbu care identifica *triumful* expresionismului cu propriul triumf. Ca și editorialistul *Rampei*, el proclama în revista *Mișcarea literară* [3] superioritatea unei formule pe care, e limpede, și-o însușea ; nu semnase el în *Contimporanul* din 1923 un articol a cărui concluzie era formulată fără echivoc : „Fără o cunoaștere a literaturii dramatice germane contemporane, nu se mai poate face, în chip serios și decent, teatru" [4] ?

Îl proslăvea pe Wedekind [5], descoperea răsunete ale dramaturgiei moderne germane (ale „teatrului abstract", cu o formulă împrumu-

[1] Em. Cerbu, „Triumful nostru", în *Rampa*, VI, nr. 1313, 1922 ; vezi și Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 40.
[2] *Op. cit.*, pp. 40—41.
[3] „Portrete streine : Georg Kaiser", în *Mișcarea literară*, II, nr. 13, 1925.
[4] Felix Aderca, „Pentru directorii de teatru, actori, scriitori și toți iubitorii de artă dramatică", în *Contimporanul*, II, nr. 28, 1923.
[5] „Frank Wedekind", în *Rampa*, IX, nr. 2185, 1925 ; de fapt, o cronică la spectacolul cu *Lulu*.

tată, poate, de la Robert Petsch) în piesele lui Blaga și Adrian Maniu [1].

Un alt bun cunoscător al dramei expresioniste era A. Dominic. O piesă de-a sa, *Sonata umbrelor,* se juca în 1922 la Berlin, la „Neues Theater am Zoo", bucurîndu-se de o distribuție în frunte cu Conrad Veidt și Else Heims [2]. Și el era un partizan declarat al formulelor noului teatru german și le susținea pe tonul unui manifest literar : „De aceea arta e prin definiție *expresionistă.* Născută din imperioasa nevoie de a ne tălmăci, de-a ne exprima, ea rezumă și exprimă eul nostru. Expresionismul german e culminarea acestei nevoi... Expresionismul german s-a manifestat la început ca o reacție împotriva războiului, ca un clopot literar artistic pentru pace. Fondul expresionismului e deci etic — și aici stă marea însemnătate a noului curent... Nu mai rămîne drum de luare-aminte decît ceea ce spune «tipul» din străfundurile sale tumultuoase și biciuite de dezastrele lumii — eforturile sale de a se exprima [3].

Comentariul lui Dominic nu pare să răspundă interpretărilor propuse, cu încă și mai înflăcărată pasiune, de Nichifor Crainic : el nu făcea abstracție de circumstanțele concrete ale constituirii unei direcții literare, de „înfrîngerea militară", de „prăbușirea vechilor rînduieli morale", de „sentimentul apăsării dureroase" care „nășteau nevoia unei noi forme". Dar, în cele din urmă, ajungea la încheierea că „expresionismul... caută fondul ascuns, mistic al ființei umane".

Cu mult mai detașat de asemenea idei se dovedește a fi Tiberiu Moșoiu, ale cărui colaborări la *Gîndirea* par a trece neobservate de cercetări, chiar și de cele mai serioase. Totuși, el e, neîndoielnic, un spirit cultivat și lucid, capabil de disocieri subtile și de construcții coerente de ansamblu. Pentru el, expresionismul e „corespondentul în artă al unor stări psihice" de mare tensiune și reprezintă o „realizare hibridă a unei formule estetice din care lipsește maturitatea rezultatului unei evoluții, ca și covîrșitoarea putere a spontaneității. O dezrădăcinare din viață, menită să piară din cauza lipsei de noi forțe producătoare de viață" [4]. Desigur, judecata e prea severă, și ea nu a fost confirmată de evoluția curentului care, dacă va avea să piară, aceasta nu va fi urmarea unei „lipse de noi forțe producătoare de viață". Dar e simptomatică formularea unor idei în bună măsură diferite de ceea ce ar părea să fie atitudinea generală a revistei față

[1] „Teatrul abstract", în *Rampa,* VIII, nr. 2128, 1924 ; „Adevăratul teatru abstract", în *Rampa,* VIII, nr. 2131, 1924.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.,* pp. 27—8.
[3] „Germania intelectuală de azi", în *Gîndirea,* II, nr. 2, 1922, p. 38.
[4] „Cronica ideilor. Drang nach Westen", în *Gîndirea,* II, nr. 7, 1922, p. 44.

de un curent modern, nu numai acceptat, ci admirat şi însuşit de colaboratorii unei publicaţii tradiţionaliste.

Mai interesantă e interpretarea datorată lui Ion Marin Sadoveanu. Cărturar cu un orizont larg, cunoscător profund al culturii universale — şi, îndeosebi, al istoriei teatrului —, el a pledat permanent, în coloanele *Gîndirii* (al cărei cronicar a fost încă din 1922) „pentru punerea în scenă a pieselor româneşti de primă valoare, inclusiv şi mai cu seamă a celor contemporane, a căror montare implica inovaţie scenică, joc mai subtil, mai rafinat, îndrăzneală, înfrîngerea inerţiei, rutinei" [1]. Cu toate acestea, nu cred că s-ar putea vorbi despre el ca despre un susţinător al soluţiilor expresioniste, decît în măsura în care ele se înfăţişau, la fel de limpede ca şi altele, nu întotdeauna de avangardă, ca premise ale primenirii unei mentalităţi.

Altminteri, trebuie să observăm că, la conferinţele grupării *Poesis* (grupare constituită din iniţiativa lui), Ion Marin Sadoveanu n-a participat cu vreun subiect desprins din problematica mişcării teatrale expresioniste, definit ca atare : despre Wedekind vorbea Eugen Filotti, despre Strindberg — A. Dominic, despre Kaiser şi Hasenclever — Ion Sîn-Giorgiu [2]. El se vădeşte a fi mai curînd susţinător al unor tendinţe generale, manifestate de-a lungul unei întregi istorii a dramaturgiei universale, al „dramei gotice", „în căutarea unui nou mit religios", „plăsmuitoare de noi simboluri ale comunităţii" [3]. (Se cuvine să amintim că e autorul unui studiu, *Drama şi teatrul religios în Evul Mediu*, de o valoare a informaţiei şi a ideilor încă nedepăşită în critica românească dedicată acestei teme.) Cînd se referă la scriitori care ar putea fi cuprinşi în categoria expresioniştilor, Mombert [4] şi Fritz von Unruh, o face tratîndu-le opera ca pe un rezultat al îndelungii istorii ce porneşte de la creaţia lui Goethe [5].

Iar apropierea de expresionismul românesc se produce într-un chip încă şi mai semnificativ, pe care l-a semnalat cu exactitate Ov. S. Crohmălniceanu : „El apasă mereu pe a doua origine a teatrului, care e, spre deosebire de «mimus»-ul mediteranean, spectacolul investit cu funcţii «magice» şi «liturgice». Formula ultimă ne-ar interesa pe noi, românii, mai cu seamă fiindcă reprezintă singura noastră tradiţie scenică populară. Nu e greu să înţelegem de ce L. Blaga cu *Zamolxe, mister păgîn*, şi *Tulburarea apelor*, dramă care are la bază

[1] Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 981.
[2] Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 27.
[3] Cf. *ibid.*, p. 30.
[4] Critica mai recentă contestă, cu argumente ce nu-şi află locul aci, apartenenţa lui Mombert la expresionism ; vezi Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville, 1964, p. 45.
[5] Ion Marin Sadoveanu, „Pe urmele dramei", în *Gîndirea*, VII, nr. 6, 1927.

un «eres», Adrian Maniu, cu *Meșterul*, piesă inspirată dintr-o străveche practică magică, întrunesc elogiile lui Ion Marin Sadoveanu"[1].

Valoarea dramaturgiei lui Blaga și a lui Adrian Maniu se impunea printr-o comparație polemică, tăioasă, cu scrieri lipsite de însușiri, dar care se bucurau de atenția teatrelor. „În fața argumentului de bază : drama românească, în care ultimele manifestări înlocuiesc drama prin literatură românească mai mult sau mai puțin dramatică, Blaga, Maniu și alții au tot atîtea drepturi la sprijinul *Teatrului Național* cît cel puțin d-nii Sfetescu, Mircea Rădulescu și Stempo" [2]. Căldura cu care cronicarul *Gîndirii* vorbea despre dramele celor doi poeți nu reflectă neapărat o adeziune la direcțiile estetice reprezentate de ele : criteriul judecății critice era neabătut acela al valorilor artistice și Ion Marin Sadoveanu îi prețuia la fel de mult pe George Ciprian și pe Gib I. Mihăescu, iar *Masca* lui Sîn-Giorgiu — de certă inspirație expresionistă — era întîmpinată deloc într-un chip mai favorabil (poate dimpotrivă !) decît *Manechinul sentimental* al lui Minulescu, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Mușcata din fereastră* de Victor Ion Popa și chiar față de producții deloc relevante, care n-au învins timpul, cum ar fi *Biruitorul* de A. Băbeanu și Vintilă Russu-Șirianu.

Se pare, dealtfel, că lui Ion Marin Sadoveanu nu i se înfățișau prea limpede care erau trăsăturile expresionismului și nici cum se constituiseră formele specifice curentului. În amintita cronică la *Masca*, comentariul intrigii insistă asupra unor elemente ce aparțin evident expresionismului : „Șapte măști : șase fac piesa, se vorbește de ele și nu se poartă. Una singură se vede : Omul-Mască. Instincte. Acestea se văd și se aud : încleștări și sărutări, cuvinte și jazz-band... Carne = trei perechi. Spirit = Omul Mască. Aceeași temă de trei ori reluată și amplificată : la marinar, la miliardar și la pictor, unde ajunge să se închege chiar în fabulă care servește de schelet piesei. Fiecare personaj are schema lui : mască, nud, mască. Tipizări vechi cu frenezie nouă". După care, o observație stîrnește nedumerire, tulburînd întregul sistem, atît de coerent clădit de comentator : „Motto din Wedekind (ce caută expresionismul aici !)" [3].

În cîmpul dramaturgiei universale, opera lui Strindberg sau Wedekind era comentată în termenii unor creații ce semnifică adevărate răspîntii în istoria teatrului. Ceea ce îndreptățește punctul de vedere al comentatorului de acum mai bine o jumătate de veac (dar, aproape fără excepție, și din acela al cititorului de azi) care le punea alături de

[1] *Op. cit.*, p. 29.
[2] „Tablete", în *Gîndirea*, V, nr. 2, 1925, p. 63.
[3] Ion Marin Sadoveanu, *Dramă și teatru*, Arad, Editura librăriei diecezane, 1926, pp. 119—120.

cele ale lui Ibsen, Shaw, Pirandello. Dramaturgia avangardei nu era judecată potrivit altor criterii decît cele pe care se întemeia analiza unor scrieri aparținînd direcțiilor tradiționale ; interpretat fără prejudecăți, fără crispările celui ce vrea cu dinadinsul să-l afirme și să-l impună, teatrul expresionist era analizat cu seriozitatea care se cuvine operelor importante ale culturii universale. De aici, și lipsa de ezitare cu care *Kean* — o piesă a lui Kasimir Edschmid (e adevărat, mai interesant ca prozator decît ca dramaturg) — e sancționată pe un ton deloc mai binevoitor decît cel rezervat melodramelor lui Georges de Porto-Riche [1].

Mai unitară e tratarea problemei expresionismului la *Contimporanul*, revistă care se află într-un punct diametral opus celui ocupat de *Gîndirea* în peisajul cultural românesc al deceniului al treilea. Nici aici nu se poate stabili o direcție expresionistă atotcuprinzătoare, publicația nu se manifestă, în nici un caz, ca purtătoare a stindardului unei direcții net definite a avangardei europene. Echipa redacțională, colaboratorii, autorii textelor și ilustrațiilor, români și oaspeți de peste graniță, nu ilustrează, laolaltă, o orientare unică și, cu atît mai puțin, una expresionistă.

Dintre cercurile avangardei germane, revista a întreținut legături îndeosebi cu *Der Sturm*, dintre ai cărui membri mulți sînt colaboratori permanenți ai publicației bucureștene ; „ei nu lipsesc nici din expoziția internațională organizată de Marcel Iancu la București, în 1924" [2]. „Aproape fiecare număr din *Der Sturm* e recenzat, directorul lui, Herwarth Walden, fiind prezentat ca «omul tuturor îndrăznelilor» și «îndrumătorul pentru încă mult timp al gustului artistic de elită și al talentelor surprinzător de puternice». Cu acesta, cîțiva dintre alcătuitorii grupului de la *Contimporanul* (pictorii Marcel Iancu, Mattis Teutsch și M. H. Maxy) întrețineau vechi relații amicale [3] ; el le reprodusese în *Der Sturm ;* gravuri și desene, pe ultimul ajutîndu-l... să-și deschidă chiar o expoziție la Berlin, sub auspiciile revistei" [4].

Dar, în anii care au urmat războiului, *Der Sturm* nu mai reprezenta, cu aceeași consecvență ca înainte de 1914, direcția expresionistă. E drept că, și în perioada 1912—14, interesul lui Walden se împărțise între Kokoschka și grupul *Călărețului Albastru*, pe de o parte, și futuriștii italieni, pe de altă parte. Expoziției celor dintîi, în

[1] Vezi Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 980.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 120.
[3] *Der Sturm* (XX, nr. 8, aug-sept. 1930) va publica, în traducerea lui Leopold Kosch, scrieri ale lui St. Roll, Moldov, Sașa Pană, Urmuz, Geo Bogza, Voronca, B. Fondane, A. Zaremba, Raul Iulian, Al. Dimitriu-Păușești.
[4] *Ibid.*

martie 1912, le urmase între 10 aprilie și 31 mai o manifestare consacrată adepților lui Marinetti, într-un fel de încercare a lui Walden de a demonstra varietatea fațetelor avangardei europene. „Dacă Walden — la Berlin și Paul van Ostaijen — la Anvers au tins cîteodată să «anexeze» futurismul și cubismul la expresionism, cauza a fost nu numai necesitatea de a reacționa față de impresionism, de estetismul *fin-de-siècle* sau de ostilitatea publicului, ci — în primul rînd — conștiința faptului că, dincolo de deosebirile de intenții și de mentalitate, exista un lucru care unea întreaga avangardă și predecesorii ei imediați“ [1]. Mai tîrziu, orientarea cercului berlinez va deveni mai specifică : însă nu în sensul proclamării expresionismului ca direcție dominantă. „Inițial, revista *(Der Sturm* — n.n.) a fost punctul de legătură al unor tendințe diverse : poeme de Lasker-Schüler (prima soție a lui Walden) și de Lichtenstein apăreau alături de aforismele lui Karl Kraus, povestiri de Mynona și Paul Scheerbart, piesa *Asasinul, speranța femeilor* de Kokoschka, articole de Kurt Hiller și, semnificativ, de Apollinaire, Marinetti, Léger și Delaunay (articolul acestuia din urmă, tradus de Klee). Sub influența ideilor lui Kandinsky, Klee și Delaunay, și după «descoperirea», de către Walden, a lui Stramm, teoriile estetice ale lui *Der Sturm* au devenit mai precise, punînd accentul pe latura formală, estetică a operei de artă — indiferent dacă aceasta era literară (și teatrală) sau picturală. În căutarea unei arte pure și absolute, *Der Sturm* s-a îndreptat spre constructivism, spre poezia sunetelor *(Lautdichtung)* și spre teatrul gestic, geometric, susținut de Schreyer“ [2].

Constructivismul anilor '20 se afla în relații mai apropiate cu suprematismul rus și cu neoplasticismul olandez decît cu expresionismul. „Rădăcinile lui trebuie căutate în cubism și futurism“[3]. Ceea ce e pe deplin adevărat : încă în 1913, Picasso construia colaje tridimensionale din sticlă, lemn, sfoară, hîrtie și, cu un an mai devreme, Boccioni declara, în celebrul său manifest „al sculpturii futuriste“, că sculptura trebuie să se dispenseze de materialele tradiționale și să creeze opere din „sticlă, lemn, carton, metal, ciment, păr de cal, piele, pînză, oglinzi, becuri electrice etc.“ [4]. Sarcina acestei arte era aceea de „a construi figurații plastice în spațiu ; sculptura clasică, unde masele erau dispuse în jurul unei axe centrale, trebuie depășită, iar noua artă

[1] Paul Hadermann, *Expressionist Literature and Painting*, în *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 119.
[2] *Ibid.*
[3] Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, New York, 1968. p. 195.
[4] Cf. *ibid.*

care rezulta să fie definită ca „transpunere în forme materiale a planurilor spaţiale ce limitează sau traversează un obiect“ [1].

Boccioni, Archipenko (ale cărui idei erau foarte asemănătoare acelora ale futurismului italian) s-au aflat printre artiştii preferaţi ai cercului lui Walden. Arta lor, asemenea celei a suprematiştilor, conducea la o expresie pur abstractă, bazată pe elemente stereometrice. Din viziunea estetică a unei lumi dominate de realităţile noii tehnologii, ea căuta să extragă legile unei „armonii moderne absolute, eliberate de orice implicaţii lirice, subiective ; operele create în numele acestei viziuni nu aspirau să fie *reproduceri* ale obiectelor, ci înseşi *obiecte* cu o existenţă de-sine-stătătoare. Era „frumuseţe organizată“, reflectînd emoţiile provocate de matematici şi de tehnologie.

Aceasta era orientarea predominantă a cercului *Der Sturm* în anii de după război, cînd pictorii bucureşteni şi braşoveni au stabilit (mai ales prin intermediul *Contimporanului)* legături cu grupul berlinez.

Doi dintre cei mai apropiaţi colaboratori ai lui Herwarth Walden, Nell Walden — soţia fondatorului lui *Der Sturm* — şi Lothar Schreyer, fac o deosebire substanţială între cele două direcţii poetice care se întîlneau în manifestările cercului [2] : prima, reprezentată de Else Lasker-Schüler, „marcată de un anume romantism, de o tonalitate elegiacă“ şi ar putea fi apropiată de „pictura expresionistă propriu-zisă ; cealaltă, cu August Stramm, Franz Richard Behrens şi Lothar Schreyer însuşi (alături de aceştia, poate fi regăsit, relativ timpuriu, Kurt Schwitters, purtătorul de mai tîrziu al ideilor dadaismului german), „rupe brutal ordinea cuvintelor şi va fi mai apropiată de cubism şi de constructivism, ajungînd pînă la anunţarea exasperării dadaiste“ [3].

Are dreptate Ov. S. Crohmălniceanu să constate că, deşi „înrudirile grupului *Sturm,* ca tendinţă, cu cercurile futuriste şi cubiste au fost într-adevăr foarte numeroase şi intime“, natura deosebirilor „e mai adîncă decît îşi închipuia Blümner [4] şi sînt tentaţi să şi-o reprezinte azi unii cercetători. *Die Sturmlehre* rămîne o estetică în esenţă expresionistă, ceea ce o readuce peste toate preocupările «formale» la un fond originar, extatic, vitalist şi iraţionalist“ [5].

[1] *Ibid.*

[2] Vezi Nell Walden, Lothar Schreyer, *Der Sturm, ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis,* Baden-Baden, 1954.

[3] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains,* Paris, 1960, p. 421.

[4] Referire la cartea lui Rudolf Blümner, *Der Geist Kubismus and die Künste,* Berlin, 1921 ; după Blümner, între abstracţionismul kandinskian şi cubism nu există diferenţe fundamentale.

[5] *Op. cit.,* p. 122.

Demonstrația lui Crohmălniceanu relevă convingător caracterul expresionist al esteticii lui *Der Sturm*[1]. În același timp, ea dovedește cît de eterogenă era alcătuirea grupării berlineze, deschisă deopotrivă experimentului lui Marinetti, viziunii lui Kandinsky (ea însăși în raporturi îndeajuns de vagi, pe atunci, cu formele originar expresioniste), dadaismului lui Arp, Schwitters și Herzfelde.

Relațiile cu revista maghiară *Ma* (publicată în exil, la Viena, după înfrîngerea revoluției ungare din 1919) sînt, de asemenea, discutate cu solide argumente[2]. Dar direcției constructiviste, semnalată de Crohmălniceanu, revista îi mai adăuga una, mărturisită de Lajos Kassák însuși, conducătorul grupului[3] : după 1919, sensul cuvîntului *activism* pe care-l adoptase cercul constituit în jurul revistei s-a schimbat și, împins de deznădejdea năruirii idealurilor sale politice, „a evoluat în direcția dadaismului".

„Extazul armoniei ideale a veacului tehnologic" pe care-l propovăduiau constructiviștii era foarte departe, totuși, de febrilitatea dureroasă a trăirii expresioniste din operele create cu numai un deceniu înainte. Și la fel de departe de aspirația descoperirii unui spațiu netulburat de „invazia tehnicii", un spațiu al desăvîrșitei comuniuni cu „natura candidă", pe care-l căuta, împreună cu Marc, întregul grup al *Călărețului Albastru.* Etapa constructivistă este, cred, unul dintre semnele cele mai sigure ale transformării expresionismului (sau, cel puțin, a unei direcții componente a sa) într-o mișcare cu un caracter diferit, greu de asimilat cu ideile care se desprindeau din manifestele și textele teoretice ale celor dintîi expresioniști și ale celor care, la acel agitat început de deceniu al treilea, rămăseseră consecvenți principiilor artistice sub al căror semn debutaseră cei de la *Puntea* și din celelalte grupuri ale perioadei antebelice.

Atrage atenția în articole cu caracter teoretic (cele mai multe scrise pe un ton pasionat, de manifest literar și artistic) publicate în *Contimporanul* lipsa referirilor la expresionism. Așa cum demonstrează și atenta analiză a lui Crohmălniceanu[4], conducătorii grupării bucureștene recunoșteau, aproape fără excepție, valabilitatea tezelor constructiviste, dar practicau o politică redacțională deloc exclusivistă, alăturînd colaboratorilor celor de la *Gîndirea* (Cisek, Nenițescu), altele ale unor scriitori (Ion Pillat, Ion Minulescu, N. Davidescu, Perpessicius) care nu aderaseră la ideile vreunui cerc literar ce ar fi cultivat relații — oricît de puțin precise ar fi fost ele — cu avangarda.

[1] *Ibid.*, pp. 121—126.
[2] *Ibid.*, p. 121.
[3] Vezi Miklos Szabolesi, *op. cit.*, pp. 294—295.
[4] *Op. cit.*, pp. 127—128.

Revista se orientează, înainte de toate, spre constructivism : constatarea a făcut-o tot Ovid S. Crohmălniceanu, într-un studiu în care *Contimporanul* e menţionat alături de „alte cîteva publicaţii înrudite" *(75 H.P., Punct, Integral)* [1]. Dintre „publicaţiile similare din Berlin, Paris, Roma, Praga, New York sau Buenos Aires" cu care se afla în legătură [2], însă, nici una nu avea un program consecvent constructivist. Şi, trebuie să adăugăm, nici una nu e revendicată nici de mişcările expresioniste din acele centre de cultură ; ele erau la fel de puţin exclusiviste, deschise, asemenea *Contimporanului*, tuturor curentelor de avangardă ale vremii. Iar dintre colaboratorii pomeniţi ca „promotori ai expresionismului" [3], Lajos Kassák evoluase — aşa cum s-a văzut — spre constructivism, Hans Richter era, înainte de orice, un partizan al dadaismului (al cărui exeget de primă importanţă va deveni), iar Herwarth Walden devenise, de mai mulţi ani, purtător al unor idei avangardiste care nu reflectau afilierea la vreun curent anume.

Marcel Iancu însuşi, cel mai de seamă susţinător al constructivismului în grupul de la *Contimporanul*, vădea o înţelegere foarte puţin specifică a principiilor mişcării. El se apropia uneori mai curînd de suprarealism (şi de expresionism), decît de constructivism : „Arta copiilor, arta populară, arta psihopaţilor, a popoarelor primitive sînt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adîncimi, organice, fără cultura frumosului" [4]. Alteori, punctul său de vedere era surprinzător de eclectic, juxtapunînd elemente ale programului tradiţionalist cu exaltarea expresionistă a creaţiei colective : „Vrem stîrpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.) — şi simplificarea procedeelor pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc.)" [5].

Pare semnificativă, în contextul acesta, insistenta revenire la valorile artei folclorice româneşti ; tot aşa cum modelul gotic sau bizantin nu erau propuse, de obicei, artistului constructivist, arta populară nu atrăgea decît rareori atenţia teoreticienilor curentului. E un element caracteristic constructivismului românesc, am impresia, capacitatea de a descoperi în creaţia folclorică factorii caracteristici con-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972, p. 58.
[2] *Ibid.*, p. 63.
[3] *Ibid.*
[4] „Însemnări de artă", în *Contimporanul*, III, nr. 45, 1924, apud Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, p. 127.
[5] „Manifest activist către tinerime", în *Contimporanul*, III, nr. 46, 1924, apud Ov. S. Crohmălniceanu, *ibid.*

structiei raționale, „pozitive", cu un termen preferat de lexicul manifestelor mișcării.

Manifestul activist către tinerime (atribuit lui Ion Vinea) e, în unele pasaje ale sale, redactat pe un ton care ar putea fi definit ca violent antiexpresionist : elogiul „activismului industrial", al „reportajului cotidian", încheierea — tipic futuristă, opusă cu o vehemență voit spectaculoasă tradiționalismului, dar într-o formulă de un bun-gust discutabil („Să ne ucidem morții !"). Dealtfel, eterogeneitatea ideilor avangardiste ale *Contimporanului* a provocat o reacție la fel de violentă a revistelor cu orientare exclusivistă [1].

Un fapt e clar, după cum mi se pare, pentru cercetătorul literaturii române de avangardă din primii ani ai deceniului al treilea : nici una din grupările care se afirmă acum nu susține, într-un manifest redactat în termeni cît de cît precisi, literatura *expresionismului.* Cu atît mai puțin cred că se poate vorbi despre constituirea unei grupări expresioniste : nici la *Contimporanul,* nici la *75 H.P.* (al cărui manifest e publicat la 1 octombrie 1924), la *Punct* (4 decembrie 1924) sau la *Integral* (1 martie 1925) [2] nu se apără pozițiile expresioniste într-un document care să conțină o argumentație estetică.

Dealtminteri, la *Integral* polemica antisuprarealistă se definește de pe poziții dadaiste („... suprarealismul e în ultimă analiză feminin expresionist. Dadaismul era viril"), iar expresionismul e pomenit într-o înșiruire a experiențelor consumate („După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv"), dar — negreșit, cum se vede — superioare suprarealismului. Chiar și atmosfera de la *Contimporanul* e pusă, cu dreptate, de Crohmălniceanu în legătură cu aceea a insurecției dadaiste de la Zürich din care ar descinde primele manifestări ale revistei bucureștene [3]. O caracterizare foarte exactă a „revoluționării" estetice la care aspira *Contimporanul* stabilește un raport judicios cu dadaismul, cu „dorința de a eluda orice determinism sufletesc, de a demonstra că spiritul poate dobîndi o totală autonomie și că e în stare să elaboreze «*ex nihilo*» forme complet inedite" [4] ceea ce, subliniază exegetul român, ducea la instaurarea altei tiranii.

În neliniștea acelor ani, conștiința nevoii unei înnoiri a expresiei literare a dobîndit adesea accente puternice. Revistele avangardei

[1] Vezi „Colivia lui Moș Vinea", în *Unu,* III, nr. 29, sept. 1930.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu dovedește că și în orientarea unor reviste ca *Unu, Urmuz, Alge* avangardismul îmbrăca forme radicalizate, dar — putem conchide — nu neapărat legate de expresionism *(Literatura română între cele două războaie mondiale,* I, pp. 65—66).

[3] *Ibid.,* p. 51.

[4] *Ibid.,* p. 62.

românești nu pledau, decît în cazuri rare, pentru un curent precis conturat. Și, chiar și atunci, expresionismul nu era susținut decît într-un cadru mai larg, al „modernismului". Sau indirect, printr-un fel de ricoșeu. Paradoxal, expresionismului i-a fost dat să fie mai argumentat susținut în paginile unor publicații care nu promovau avangardismul literar : *Gîndirea* și, prin Mihai Ralea, *Viața românească*.

E firesc ca, într-un cadru teoretic atît de puțin tipic, creația literară expresionistă să se fi structurat și ea în forme ce pot fi cu greu regăsite în alte culturi europene ale vremii. Comparațiile sînt întotdeauna riscante : cu atît mai mult pe un teren mișcător cum e acela al literaturii universale din perioada interbelică, într-o vreme în care curentele se modificau necontenit, se întretăiau, creînd zone de intersecție aparținînd deopotrivă la două teritorii diverse ale avangardei și, în același timp, deosebindu-se, la fel de hotărît, de amîndouă. Termenii înșiși sînt înțeleși în chip divers și, dintre toți, probabil că expresionismul e cel care a fost supus celor mai multe schimbări ale înțelesului. Cît e de mare distanța de la palingenezia cosmică a lui Werfel la nihilismul lui Jünger și de aici la militantismul lui Toller, toate năzuind să ilustreze tezele fundamentale ale aceluiași curent ! E adevărat că, așa cum a remarcat cîndva Hans Sedlmayr, titlul monumentalei lucrări a lui Ludwig Klages, *Spiritul un adversar al sufletului*, ar putea „să fie împrumutat ca deviză de întregul expresionism" [1] ; dar e mai presus de orice îndoială că nu toți expresioniștii înțelegeau exact același lucru prin „spirit" și prin „suflet".

Dintre reprezentanții de seamă ai literaturii noastre cel în opera căruia comentatorii au descoperit reflexe, uneori deosebit de intense, ale expresionismului este Lucian Blaga. A îndemnat, desigur, la însușirea acestei concluzii și contribuția teoretică, de mare însemnătate, a poetului : în articolele din *Gîndirea*, în *Filosofia stilului*, în *Fețele unui veac*, în *Ferestre colorate* — toate scrise în deceniul al treilea — Blaga a operat distincții teoretice subtile, relevînd fundamentele unei orientări spirituale și stilistice asupra căreia, și mai tîrziu, va reveni cîteodată.

Ce e, de fapt, expresionist în lirica și în dramaturgia lui Lucian Blaga ?

Ștefan Aug. Doinaș citează cîteva versuri care, așa cum precizează cu deplină dreptate, „dau măsura dintîi a expresionismului metafizic al lui Lucian Blaga : e vorba de tendința dominantă a

[1] Cf. Ralph Freedman, „Refractory Visions : The Contour of Literary Expressionism", în *Contemporary Literature*, X (1968), p. 56.

poetului și a filosofului de *a elabora și ocroti misterul*, printr-o fuziune extatică a sufletului cu lumea" [1]. Versurile evocate de Doinaș sînt : „O sufletul ! / Să mi-l ascund mai bine-n piept / și mai adînc, / să nu-l ajungă nici o rază de lumină : s-ar prăbuși. / / E toamnă". *(Amurg de toamnă)*. „Căci sufletul blagian — își urmează comentatorul demonstrația — e, asemenea conștiinței constituante a fenomenologilor, un act intențional, o mișcare sensibilă *orientată spre mister* (s. n.), făcînd corp comun cu el, constituindu-l și ocrotindu-l totodată, abolind dicotomia clasică subiect-obiect" [2].

Semnificativ, misterul e întrezărit de Blaga nu în tenebrele ce ascund, netulburate, privirii omenești, tainele morții, ca în goticul occidental ; ci în lumina care absoarbe, în energiile ei neștiute, tot ceea ce e existență. Poetul care nu vroia să strivească, astfel, „corola de minuni a lumii", ci aspira „să sporească a lumii taină", n-ar fi putut coborî în infernul dantesc ca să afle, pe acea cale a suferinței, contopirea cu Lumina Eternă. Cred că o analiză a frecvenței și a sensurilor topice ale cuvîntului *lumină* în poezia lui Blaga ar putea stabili caracterul raporturilor cu filosofia lui și cu iraționalizarea teritoriului cunoașterii.

Dar — constată Crohmălniceanu — „Blaga trăiește extazul contopirii cu însăși setea de viață a cosmosului. Lumina îi apare ca o forță demiurgă" [3]. (Versurile care exemplifică afirmația aceasta sînt cele din *Vreau să joc*). Concluzia e că „în vitalismul acesta dionisiac" se recunoaște ușor „un ecou puternic din Nietzsche, a cărui influență o trădează *Poemele luminii*, atît sub raport ideologic cît și ca factură lirică" [4]. Iar Nietzsche e filosoful de la care, încă de la începuturile creației lor, expresioniștii și-au dedus ideile vitaliste. Dependența de om a divinității este, însă, o idee mai curînd rilkeană decît expresionistă :

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe ?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe ?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe ?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinem Sinn [5].

[1] *Op. cit.*, pp. 208—209.
[2] *Ibid.*, p. 209.
[3] *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974, p. 219.
[4] *Ibid.*
[5] Ce vei fi tu, Doamne, dacă eu mor ? / Sînt ulciorul tău (dacă mă voi sfărîma ?) / Sînt băutura ta (dacă mă voi acri ?) / Sînt haina și îndeletnicirea ta, / pierzîndu-mă, îți pierzi țelul.

Moartea era pentru Rilke suprema experiență, viața fiind numai vremelnica pregătire pentru acest fapt definitiv. „Fiecare din noi poartă înlăuntrul său propria moarte, așa cum fructul își poartă sîmburele", va scrie el într-o pagină din *Carnetele lui Malte Laurids Brigge* în care descrie boala bunicului său. Ideea e asemănătoare, în chip frapant, aceleia din *Gorunul* blagian [1]. „Din acele date ale lumii fenomenale în care fluidul vital cosmic se manifestă mai intens, Blaga creează un univers ideal, ale cărui spații caracteristice sînt «satul minunilor», «muntele magic», pădurea în care trăiește unicornul sau cerbul cu stea în frunte, cîmpul inundat de lumina verii, cu flora și fauna lor abundentă, amestec de real și fabulos" [2]. Pertinenta caracterizare proiectează un univers poetic specific, a cărui picturalitate fabuloasă, amestec de imagistică folclorică românească și de Gustave Moreau, se aseamănă în multe privințe cu „lumea tapiseriilor *Doamnei cu inorogul*" pe care un exeget al poeziei din secolul nostru o regăsea în *Cartea icoanelor* a lui Rilke [3].

George Gană relevă încă un fapt foarte important pentru înțelegerea liricii lui Blaga : „Materia cosmică se sublimează, lumea se diafanizează și este percepută tot mai mult ca muzică... Blaga a creat un univers poetic care-i reflectă structura spirituală : un cosmos diafan și muzical, corespondent al haosului originar din viziunea lui cosmogonică, existență manifestată plenar, ca și acolo, însă «cosmotic», nu haotic, luînd forme distincte, care alcătuiesc «corola de minuni a lumii», nemaifiind doar «o mare și-un vifor nebun de lumină». Pentru a percepe pulsația vieții universale este nevoie de liniște și de tăcere, de încetarea agitației superficiale și dezordonate care intensifică sentimentul timpului, al curgerii lucrurilor spre termenul fatal. *Această tăcere care lasă să se audă mișcarea pură a lumii, sugerînd infinitul, eternitatea, o cîntă Blaga* (s.n.)" [4].

O asemenea caracterizare, capabilă să surprindă direcția principală a mișcării ideilor din poezia lui Blaga, îndepărtează — categoric — această operă (sau, cel puțin, ceea ce aparține „tăcerii care lasă să se audă mișcarea pură a lumii") de substanța expresionismului, prin definiție înspăimîntată de necuprinderea spațiului și a tăcerii. Expresionismul înseamnă agitație, angoasă ; contopire cu na-

[1] Ideea apropierii, în această privință, de Rilke, e formulată și de Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, p. 222.
[2] George Gană, articolul consacrat lui Lucian Blaga, în *Scriitori români, mic dicționar*, București, 1978, p. 75.
[3] C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, Londra, 1943, p. 63.
[4] *Op. cit.*, p. 75.

tura, fără îndoială : dar o contopire ce se împlineşte ca urmare a unei inflexibile fatalităţi şi nu, ca la Blaga, într-o febrilă stare de veghe.

Îmi îngădui să observ că apropierea de expresionism se aplică, adesea, la texte teoretice ; şi că, uneori, părerile emise asupra operei au fost înrîurite de formulările teoretice ale filosofului.

Cosmologia lui Lucian Blaga descinde din izvoare platoniciene şi Marele Anonim al poemei blagiene răspunde — cum s-a observat — Demiurgului lui Platon. Ceea ce înlesneşte explicarea *Cîntecului pentru anul 2000* în care poetul se proclamă contemporan cu viziunea lui Rilke, cel căruia îi închina un poem, omul „ucis de setea de absolut" [1].

Misterele se limpezesc, sensul lor se revelează, fără să cheme spaimele şi confruntările lăuntrice :

Încă ieri, numai ieri, doar ieri
mă apăram cu frică
de zodia nouă ce se ridică.
Şi azi, dintr-o dată, neaşteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mişcă-n zenit.
Deschid porţile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !

Se înţelege de la sine, raporturile operei lui Blaga cu expresionismul nu pot fi, în nici un caz, contestate. Dar e la fel de limpede că ele s-au stabilit într-o formă foarte specifică, nu ca o consecinţă a unui simplu fenomen de absorbţie a sugestiilor poeziei şi dramei germane moderne, ci au urmat unui proces de aliere cu structuri şi cu idei ce ilustrează alte tradiţii şi îndeosebi cu acelea ale gîndirii poetice româneşti.

Expresionist e presentimentul apocalipsului şi oroarea faţă de mecanizare. Expresionist e şi „ecoul acelui «Qual der Städte»", în numele căruia „Blaga denunţă... vina oraşelor de a fi omorît înăuntrul lor sentimentul originar al vieţii" [2]. Dar viziunea pustiirilor şi a catastrofei aduse cu sine de civilizaţia maşinilor e cumpănită de o imagistică picturală, de ceva în felul imaginilor unui Francisc

[1] *Poetul*, scris „întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke", în volumul *Nebănuitele trepte ;* vezi Lucian Blaga, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, pp. 202—203.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, II, p. 230.

din Assisi, așa cum îl reprezenta arta prerenascentistă ; George Călinescu vorbea despre formele „virgiliene“ [1] ale panteismului din poeziile mai timpurii ale lui Blaga. Uneori viziunea iconografică amintește mai curînd de poezia unei Emily Dickinson decît de aceea a germanilor din primele decenii ale acestui secol :

Fecioara Maria
a legat rod ca un pom.

Asemenea poetei americane, el plasează misterul universului în planul vegetalului, materializare a miracolului germinației și al morții :

Apoi cu frunza cobori. Și țărna
ți-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.

„Pentru Blaga, somnul e un mijloc de integrare în viața profundă a universului și de sporire astfel a existenței individuale (nu de cunoaștere). Deși și-a intitulat un volum *Lauda somnului*, un poem *Somn* și un altul *Cîntecul somnului*, Blaga rămîne totuși un poet al veghei, un spirit pe care neliniștile nu-l lasă să se abandoneze trăirii vegetative“ [2]. Și la Trakl *(Abendlieb, Verfall, Landschaft)* somnul acționează ca o completare a experienței. În poezia și în drama expresionistă, prelungirea episodului stării de veghe prin cel al somnului (dar, mai ales, al visului) e folosită în mod curent. Acolo, însă, intenția era să se unească planurile existenței sub zarea unei lumi a nesiguranței, „să se transporte coșmarul în detaliile realului“ [3]. Rezultatul era „o justificare a negației în actele cele mai elementare ale vieții“ [4]. La Blaga, noaptea (care, la Trakl înseamnă dezlănțuire a apocalipsului) e timpul deplinei comuniuni cu natura :

Altădată nopțile-mi erau un leagăn de odihnă...

Visul se împlinește în faptul zilei și e atît de liniștit,

că reci și jilave șopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale ...

[1] *Istoria literaturii române (Compendiu)*, ed. a 5-a, București, 1968, p. 352.
[2] George Gană, *op. cit.*, p. 76.
[3] Edouard Roditi, „Gottfried Benn“, în *Partisan Review*, XVII, nr. 4, 1950, p. 21.
[4] Michael Hamburger, *Reason and Energy. Studies in German Literature*, New York, 1957, p. 116.

O natură care constituie cadrul miracolelor domestice, ca în imaginile pictate de zugravii țărani din veacurile al XVI-lea și al XVII-lea : cerbii se apropie să bea din palma profeților, cîinii se culcă, îmblînziți, la picioare.

Nopțile lui Blaga sînt, cîteodată, tulburate de catastrofe, orașele sînt lovite de teribile dezastre, ca în cele mai caracteristice viziuni expresioniste, cu șerpi, fluturi de noapte, păianjeni și lilieci. Dar triumful naturii asupra civilizației e proclamat într-o imagine picturală, în care înțelesurile tragice sînt absorbite de candoarea jivinelor ce iau în stăpînire orașul :

Din depărtate sălbăticii cu stele mari,
doar căprioare vor pătrunde în orașe
să pască iarba din cenușă.
Cerbi cu ochi uriași și blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porțile deschise —
uitîndu-se mirați în jur.

„Ca expresioniștii — s-a spus — Blaga e un cîntăreț al sfîrșiturilor“ [1]. Ceea ce e foarte adevărat. La Blaga, însă, viziunea orașelor invadate de natură proiectează semnele unei biruințe răzbunătoare împotriva civilizației urbane. Ca la expresioniști, orașul e amenințător și inuman :

Umblă mașinile subpămîntene. În nevăzut peste turnuri
intercontinentale zvonuri electrice.
De pe care antene pipăie spații
cu alte graiuri și cu alte vești.

Satul, locul unde s-a născut veșnicia, nu e o valoare opusă realității vrăjmașe a orașului ; dacă s-a gîndit cineva să propună un model blagian în care cei doi termeni, rustic și urban, să se prezinte într-o opoziție asemănătoare aceleia din poezia lui Francis Jammes, nu se poate să nu fi ezitat înainte de a trage o concluzie definitivă, observînd că, în poeziile de început (cel puțin aici), și satul e atins de aripa neîndurătoare a zilei de apoi. Aici se aud cîntînd „cocoși apocaliptici“, „fîntînile nopții ascultă întunecatele vești“ :

Din păduri de somn
și alte negre locuri
dobitoace crescute-n furtuni
ies furișate să bea
apa moartă din scocuri.

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 80.

Sentimentul înfricoşătoarei însingurări îl copleşeşte pe poet : „natura îşi pierde dimensiunea simbolică ştiută, nu mai este semn şi formă a substanţei absolute, devine simplu «peisaj» supus degradării şi morţii, de unde şi viziunile apocaliptice ale poetului“ [1]. Cred, însă, că se cuvine să observăm că poezia lui Blaga nu acceptă sensurile obişnuite ale *apocalipsului,* prăbuşire a sufletului osîndit fără nădejde (înţeles pe care şi-l însuşeşte, e adevărat, expresionismul) ; ea creează o dimensiune ontologică, de-a lungul căreia poetul se integrează din nou în lume, i se revelează „permanenţele şi lumea ca spaţiu inepuizabil“ [2]. Catastrofele trăite de expresionişti sînt ale unei realităţi concrete, solicitînd toate simţurile, o realitate biciuind sensibilitatea şi violentînd nervii ; apocalipsul lui Blaga pogoară pe „aripi cu sunet de legendă“ şi solicită, îndeosebi, cugetul capabil să descopere universul sensurilor ascunse dincolo de „fenomenalitate“. Sub ea, poetul află „«stelele ce-şi spun poveşti prin cetini de brazi» ; la fel, în pragul unei lupte, pe front, compasiunea faţă de cei simpli şi nevinovaţi, sortiţi a fi victime, se extinde asupra florilor — simbol primordial al inocenţei şi frumuseţii“ [3].

„Dimensiunea *ontologică*“ pe care „Blaga s-a străduit mereu s-o scoată în evidenţă“, s-a observat cu pătrundere, este „proprie vieţii rurale“ [4]. Întoarcerea spre sat ca spre o sursă a valorilor supreme nu are, deci, semnificaţia unei simple însuşiri a tezelor tradiţionaliste ; ea se împotriveşte, de fapt, nemişcării, îngheţării în forme permanente. Înseamnă, mai curînd, întoarcerea la izvoare puternice, ancestrale, în care poetul desluşeşte proiecţiile unei lumi a viitorului, plină de sevele spiritualităţii specific româneşti.

„Convertirea profund originală“ a „panismului“ lui Blaga despre care vorbeşte Crohmălniceanu [5] e, neîndoielnic, un proces ce se produce „din datele unei realităţi autohtone foarte particulare“. „Noaptea ancestrală“ nu e fireşte, un motiv neapărat expresionist, iar „moartea lui Pan“ răscolise, într-un strigăt rău-prevestitor, proza romanticului Heine. Fondul străvechi din care se plămădeşte legenda dacică se asociază cu imaginea unui mit primordial grecesc : Zamolxe şi Pan sînt întrupările unei sinteze care nu se realizează numai ca expresie a nivelurilor mitului de dinainte de istorie. Neliniştile omului modern, coborîrile în străfundul conştiinţei, însingurările lui au drept cadru o natură universalizată, transfigurată în termenii stilisticului.

[1] George Gană, *op. cit.*, p. 76.
[2] *Ibid.*, p. 77.
[3] Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, p. 209.
[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul,* p. 76.
[5] *Literatura română şi expresionismul,* p. 77.

Şi, cum bagă de seamă Ştefan Aug. Doinaş, „întorcînd toate lucrurile spre izvoarele lor, Blaga întoarce şi socialul spre natural, îl scoate din istorie pentru a-l proiecta în legendă şi mit“ [1]. Mitologia lui Blaga nu înseamnă o reactualizare a unui sistem simbolic şi iconografic : ea e un mod al trăirii poetului şi vizează straturi cu mult mai profunde ale cunoaşterii, acolo unde izbucnesc „izvoarele sau marile oceane de forţă ale universului, fluviile subterane ale sensibilităţii omeneşti în pragul unui veac al catastrofelor“ [2]. Doinaş explică împrejurarea că, „după un atare periplu prin fenomenalitate, lirica blagiană nu sucombă într-un crunt pesimism“ prin sensibilitatea metafizică : „întîlnirea, dincolo de aparenţe, a sufletului cu tîlcurile adînci ale existenţei, *convorbirea cu Mumele* (s.n.)“ [3].

Mumele ce se ivesc în Partea a II-a a lui *Faust* reprezentau un mit originar al cărui sens scapă înţelegerii raţionale (Eckermann povesteşte că însuşi Goethe refuza să dea un răspuns lămuritor întrebării referitoare la aceste stranii făpturi plămădite din esenţele Lumii de-dincolo-de-bine-şi-de-rău). Şi s-a observat că pasajul în care Mefisto vorbeşte despre ele e singurul lipsit de ironie, de sarcasm, de mînie sau de cinism al acestui spirit care neagă totul. Ele nu văd manifestările indivizilor, ci numai arhetipurile, „schemele“ a tot ce există. Nu cunosc naşterea şi moartea, trecutul şi prezentul : omul nu le poate contempla, privirea lui nu îndură lumina pură degajată de ele. Din tărîmul stăpînit de Mume, nu se iveşte Elena ca individ uman, ci Elena-arhetip, idee platoniciană a Frumuseţii (cealaltă ipostază a fiinţei mitologice, „umbră printre umbre“, rătăceşte în lumea spectrală a nopţii valpurgice).

Raportarea la Goethe e fundamentală. Ea deschide o perspectivă pe care exegeţii lui Blaga o vor putea integra, cu siguranţă, în orizontul discuţiei lor. În privinţa comparaţiei cu tezele expresioniste, mi se pare că aici se descoperă un punct esenţial de divergenţă. Poezia modernă germană coborîse, în chipul cel mai firesc, spre „fondul nelatin“, în care nu intuise neapărat o mitologie ancestrală, ci o realitate şi o tipologie istorică. „Germanismul“ ei îşi trăgea substanţa, cu precădere, din sensibilitatea tipică Evului Mediu, iar universul rural nu reprezenta, pentru ea, acel imens tezaur de valori originare ce se revelau poetului român.

Într-un comentariu la *Povestea vorbei* a lui Anton Pann, Blaga propune o scară a valorilor, specifică pentru gîndirea blagiană, dar care numai cu greu poate fi pusă în relaţie cu ideile expresionismu-

[1] *Op. cit.*, p. 209.
[2] *Ibid.*, p. 210.
[3] *Ibid.*

lui. E o adîncă încredere în *înțelepciunea* poporului și nu în puterea *instinctului* de creație : „Proverbele sînt aforismele poporului — Cum cîntecul prevestitor de moarte al ciobanului anonim se ia la întrecere în frumusețe cu creațiunile poetului ce-și poartă cu mîndrie solemnă numele, tot așa un proverb poate să copleșească înțelepciunea cutărui gînditor bine cotat pe piața literară... Proverbele sînt deopotrivă : frînturi de sisteme filosofice, frînturi de psihologie, frînturi de mare pamflet" [1].

Și încă un fapt asupra căruia cred că trebuie să medităm mai îndelung. Definirea unei viziuni proprii a artiștilor expresioniști (sau a celor care, într-o anume etapă a evoluției lor, s-au aflat în preajma mișcării), a artiștilor expresioniști din afara Germaniei, s-a împlinit prin valorificarea unor structuri tradiționale aparținînd propriului spațiu de cultură. Vitraliul gotic la Rouault, mitologicul precolumbian la muraliștii mexicani, poezia folclorică la zenitiștii sîrbi. Dar, de fiecare dată, integrarea într-o imagine specifică a rezultat din asocierea cu sugestii venite din afara expresionismului (cu excepția lui Rouault, în toate celelalte cazuri direcția precumpănitoare a sintezei astfel realizate a fost suprarealismul).

La Blaga, „ritualurile magice care ilustrează fuziunea intimă a făpturilor cu natura locală" [2] se alătură conștiinței că „sufletul omenesc e blestemat să nu poată trăi la nesfîrșit pacea bucolică a naturii" [3], conștiință proiectată în imaginea ce înfățișează, agonizînd, „împărăția lui Pan, a miticei vîrste de aur" [4].

Concluziile exegezei datorate lui Crohmălniceanu conduc spre relevarea „nucleului propriu literaturii expresioniste", a „bolii ascunse" care „stăpînește firea", de unde asemănarea dintre poezia lui Blaga și aceea a lui Trakl [5]. La Mariana Șora, s-ar părea că se desprinde o încheiere diferită : dezavuarea „mesianismului rasist", a oricărui „exclusivism strîmt" se formulează — constată comentatoarea — „în virtutea unui spirit de echilibru și seninătate sănătoasă, destul de «latin», potrivnic pasiunii oarbe, extremismului necugetat" [6]. Ceea ce îngăduie remarca : „dacă... solitudinile necesare și inerente magului creator — acompaniate sau nu de neliniști specifice — nu sînt trăite de Blaga în modul catastrofic al celor mai posedați de demonia creației, acest lucru ar putea fi pus în seama unei trăsături

[1] Lucian Blaga, *Ferestre colorate*, Arad, Biblioteca tipografiei diecezane, 1926, pp. 18 ; 20.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 78.
[3] *Ibid.*, pp. 78—79.
[4] *Ibid.*, p. 79.
[5] *Ibid.*
[6] *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, 1970, p. 163.

dătătoare de seninătate : valoarea în sine pe care o acordă «creației» plăsmuirilor" [1]. Și încheierea, întemeiată pe un citat din paginile de tinerețe ale poetului și gînditorului român pare categorică : „În ce privește expresioniștii, «conștiința critică a timpului», spune Blaga, i-a împiedicat să-și proclame arta «ca oglindă a naturii». «Expresionismul se ridică pentru prima oară împotriva naturii», dar, spune Blaga, «cu nădejdea de a da *esențialul* prin reprezentarea ei infidelă». «S-ar fi crezut un moment că am ieșit din iluzia prin care atribuim naturii ceea ce voim prin arta noastră. Dar nu, expresionismul crede la fel că ceea ce creează el în artă e esențialul naturii»" [2].

Ar trebui, însă, să ne întrebăm dacă în cazul lui Blaga (așa cum se întîmplă și cu versurile altor poeți care și-au clădit și o operă filosofică), poezia poate fi explicată din perspectiva propriilor idei conținute în paginile de filosofie. Dacă orizontul ontologic al poeziei se confundă întru totul cu acela al gîndirii teoretice. Cu alte cuvinte, dacă receptivitatea la ecourile liricii mai noi, mai ales ale celei germane, era determinată de o predispoziție filosofică. E posibilă, de pildă, punerea în relație a neliniștii metafizice, a tristeții ce rodește din conștiența insuficientei cunoașteri, exclusiv cu sensurile expresionismului ? În ce măsură e îndreptățită interpretarea unei asemenea scrutări a misterului ca o urmare exclusivă a exemplului expresionist, cînd versul lui Rimbaud, al lui Lautréamont, al lui Rilke fremătase de fiorul aceluiași tărîm al necunoscutului, fără să fi atins vreodată teritoriul unei lirici care ar putea fi asemuită în vreun chip cu expresionismul ? Și, în sfîrșit : nu cumva misterul pe care poezia lui Blaga năzuiește să-l releve, măcar în parte, izvorăște — într-un chip ce ar trebui cercetat mai stăruitor — din necuprinsa taină veghează de *Mumele* din drama goetheană ?

Desigur, multe din poemele de tinerețe ale lui Blaga nu pot fi despărțite de ideile expresioniste a căror circulație în lirica europeană reprezintă, de-a lungul deceniului al treilea, unul dintre fenomenele cele mai semnificative ale vremii. Dar, spre sfîrșitul anilor '20, contactul cu expresionismul devine tot mai puțin vizibil în poezia lui Blaga : Ovidiu Cotruș așază acest moment de disjuncție relativ devreme, în 1924, spunînd : „De la volumul *În marea trecere*, Blaga nu mai poate fi anexat decît arbitrar expresionismului" [3].

Un „expresionism blagian", „deosebit de expresionismul născut pe alte plaiuri spirituale", se vădește „în forme atît de personale, încît pentru a înțelege semnificațiile de profunzime ale operei..., tre-

[1] *Ibid.*, p. 164.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] *Op. cit.*, p. 120.

buie să punem în paranteză eventualele analogii pe care ni le sugerează o bună informaţie în literatura europeană a epocii" [1]. Poetul român ar reprezenta o modalitate personală a integrării tradiţiei romantice : „Neliniştea metafizică, identificarea cu viaţa ascunsă a cosmosului, regresiunea înspre elementar, spaima şi cutremurul făpturii în faţa absolutului sau a neantului sînt trăsături general romantice (pe care le regăsim în expresionism, doar în măsura în care acesta e un caz particular al romantismului) prezente la Novalis, la Hölderlin, la Coleridge, în gîndirea lui Schelling şi a lui Kierkegaard" [2].

Să observăm, însă, că — discutată dintr-o asemenea perspectivă — literatura lumii din ultimele două secole îşi revelează cu greu evoluţia specifică, marcată de ivirea unor curente şi a unor şcoli, şi se reduce la tradiţionala dihotomie clasicism-romantism. Expresionismul se înfăţişează, totuşi, cu o individualitate precisă şi nu cred că se poate pune la îndoială apropierea tînărului Blaga de *această* direcţie a culturii universale, chiar dacă ar fi să admitem că ea e doar o ipostază a romantismului. Fără îndoială, poezia sa — chiar şi aceea din cele dintîi volume — e o realitate prea complexă pentru a accepta o explicaţie raportată la un singur curent al liricii ; şi faptul că s-ar putea deriva „opera poetică şi dramatică a lui Blaga din cea a unor scriitori mult mai neîmpliniţi (Werfel, Toller, Unruh, Kaiser)" [3] nu ar avea nici o însemnătate în planul valorilor literare, circulaţia influenţelor nedezvăluind întotdeauna o ierarhie în ceea ce priveşte importanţa artistică.

Iar cît despre teatrul lui Blaga, argumentele ce pledează pentru discutarea „misterului păgîn" *Zamolxe* ca operă de factură expresionistă mi se par convingătoare [4]. Includerea lui în categoria din care fac parte şi „utopiile" sau „scenariile extatice" ale unor Hasenclever, Unruh, Toller sau Barlach e firească. Nu numai pentru tonul poematic al lui Blaga, greu de comparat cu formele tradiţionale ale conflictului dramatic ; dar şi pentru că lumea care prinde contur în *Zamolxe* e aceea a unor personaje purtînd, ca la expresionişti, nume generice : Bărbatul, Tînărul, Ciobanul, Magul...

Confruntările dintre eroii „misterului" nu sînt cele ale teatrului psihologic, ci întrupează sensurile mai adînci şi mai grave ale înfruntării dintre elementele primordiale ale naturii. În ele se desluşeşte Firea şi Sufletul unor oameni, sălbatic, chinuit, orb, straniu

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, II, pp. 248—251 ; *Literatura română şi expresionismul*, pp. 68—72.

și veșnic frămîntat". Învățătura propovăduită de Zamolxe („într-un stil vaticinar plin de ecouri hăuitoare, care se iscă, parcă, din năruirea bolților lumii" [1]) opune formele străvechi ale lumii văzute — izvorul, fulgerul — ce dobîndesc sensurile simbolice ale începuturilor vieții, tiparelor sacrale, „instituționalizate" [2]. Prăbușirea zeilor („cerul plin de hoituri") lasă locul unei speranțe nemăsurate în ivirea unui „Om Nou" — noțiune pe drept asimilată cu ideile expresioniste [3]. Dar, în egală măsură, și cu viziunea cataclismelor romantice, a Panteonului pustiu, a cerului de unde au fost alungați demiurgii de odinioară. E clipa în care Marele Pan, plămăditor a tot ce viețuiește în lume, se îndreaptă, blajin, spre moarte, aidoma lui Pan al lui Blaga, cel ce ocrotește mieii și mugurii, semne ale unei vieți de care el se desparte, încetul cu încetul.

Teatrul lui Blaga nu se subsumează în întregime expresionismului ; și, oricît ar fi de palidă, inserția freudiană nu poate fi neglijată în drame ca *Fapta* sau *Daria*. Rivalitatea erotică dintre tată și fiu nu e neapărat un factor al teatrului expresionist și singura trăsătură care, cred, apropie aceste opere de scrierile unui Kaiser sau Toller este „exaltarea suprafirească", tinzînd către „o reînviere a «misterului» religios medieval" [4].

Dar, spre deosebire de spiritualismul cosmic al expresioniștilor, în dramele lui Blaga (mai ales în cele de factură istorică) e implicată o atitudine caracteristică față de miturile strămoșilor. Atitudine cu atît mai semnificativă cu cît în piese precum *Avram Iancu* sau *Tulburarea apelor* se reveleazä trăinicia fondului spiritual al națiunii române, puterea lui de a rezista încercărilor la care e supus de vitregiile istoriei. Ideea *jertfei* surprinsă de Crohmălniceanu în dramaturgia blagiană ca o împlinire a plăsmuirilor mitice populare [5] constituie un element esențial în substanța tragică a operelor antichității grecești, a celor din Renașterea elizabethană, a neoclasicismului racinian, a romantismului. Personajele lui Blaga aparțin, dintr-un anume punct de vedere, aceleiași categorii pe care a ilustrat-o Antigona, adolescenta ce se jertfește în numele „dreptului naturii", pus de Hegel în opoziție cu „dreptul cetății", și — odată cu aceasta — în numele unor ritualuri mai vechi decît „instituționalizarea" impusă de Creon.

Militantismul teatrului expresionist german se convertea aici într-o apărare a spiritualității naționale. Anticapitalismul, explicit în

[1] *Literatura română și expresionismul*, p. 70.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 89.
[5] *Ibid.*, p. 92.

dramaturgia expresionistă, era indirect implicat în creația lui Blaga, în sensul întoarcerii spre valorile ancestrale.

Un exeget al teatrului universal, George E. Wellwarth, face o observație referitoare la limbajul dramei expresioniste, observație ce modifică — așa cum mi se pare — o anume perspectivă asupra sensului unor termeni frecvent folosiți în analiza fenomenului. Citînd o definiție a lui Felix Emmel [1], Wellwarth precizează că, atunci cînd comentatorul german vorbea despre „teatrul extatic", se gîndea „la calitatea limbajului. Un limbaj adesea eminamente neteatral, constînd din lungi monologuri lirice, de o asemenea intensitate subiectivă, încît par aproape incomprehensibile" [2]. Definiție care nu mi se pare că s-ar putea aplica la teatrul lui Blaga. Și cu atît mai puțin cred că s-ar recunoaște stilul dramatic al scriitorului român în „fraza eliptică, telegrafică, în care sintaxa e comprimată", „un staccato, «stil-mitralieră», abundînd în expresii stihomitice" [3]. Sau într-o observație ca aceasta : „Expresionistul nu pronunță un gînd ; el dă frîu la ceea ce ne-am deprins să numim un *Schrei* (țipăt) expresionist" [4]. *Țipătul*, ca formă specifică, opusă coerenței logice, și nu ca descătușare a intensității, a patetismului trăirii lăuntrice, a extazului : acesta e sensul acordat, aproape fără excepție, de comentatorii expresionismului.

„Primatul limbajului asupra intrigii și acțiunii... a avut ca efect alungarea oricărei verosimilitudini psihologice din aceste piese. Numai autorul-erou e conturat psihologic. Celelalte personaje sînt, de obicei, emanări ale conștiinței egocentriste a protagonistului, un fel de marionete... Grotescul provine din faptul că perspectiva protagonistului asupra oamenilor e invariabil determinată de prejudecățile sale personale. Aceste atitudini sînt întotdeauna potrivnice față de celelalte personaje care sînt, aproape întotdeauna, membri ai propriei familii sau reprezentanți ai ordinii sociale dictatoriale" [5]. Se poate, bineînțeles, obiecta împotriva unei asemenea caracterizări că e prea tranșantă și că, dincolo de situațiile descrise aici, există suficiente exemple care nu corespund unei definiții ce ia drept termeni ai genului proxim cazurile *cele mai frecvente* și nu situația generală a unui curent literar. Oricum, Blaga reprezintă un caz atipic din punctul de vedere al definiției lui Wellwarth.

[1] Unul dintre primii critici ai teatrului expresionist (*Das ekstatische Theater*, Prien, 1924).
[2] În John Gassner, Edward Quinn, *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, New York, 1969, p. 257.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

O situație caracteristică semnalează George Gană, în amplul său studiu consacrat operei literare a lui Blaga : considerațiile poetului privitoare la expresionism datează din 1924, cînd mișcarea era practic încheiată (evident, în sensul definirii direcțiilor sale esențiale, și nu în acela al dispariției ei), iar el o considera abia începută. „Ceea ce realizase «deceniul expresionist» avea pentru el valoarea unei renașteri parțiale a «stilului expresionist». Lucrul derivă din poziția specială pe care Blaga o ocupă ca teoretician al expresionismului. Toți doctrinarii curentului și toți cercetătorii de mai tîrziu judecă expresionismul din interior, oferindu-i legitimări teoretice și istorice, descoperindu-i antecedentele sau cel puțin afinitățile cu forme de artă anterioare, clasificîndu-i și definindu-i modurile de manifestare, identificînd prelungiri ale lui, în sfîrșit, demonstrînd însemnătatea lui ; Blaga judecă expresionismul din afară, ca un filosof al culturii care descoperă într-o mișcare a prezentului un tip de artă cunoscut lui din frecventarea unora dintre culturile trecutului“ [1].

Și Gană observă un fapt, după părerea mea, foarte semnificativ : „cel mai important și mai insistent susținător al expresionismului la noi a invocat foarte puține nume de autori și de opere“ [2] și, la un moment dat, a putut să declare : „nu mă împac cu realizările artistice ale expresioniștilor, pe care le consideram lamentabile dibuiri, iar nu izbînzi“ [3]. Poezia la care adera Blaga era aceea a lui Trakl, Werfel, Däubler, dar și a lui Rilke și, încă și mai caracteristic pentru problema în discuție aici, „literatura franceză nouă“. Aceasta nu e poziția partizanului unui curent anume, ci — așa cum se relevă într-un interviu, extrem de semnificativ pentru ideile ce-i modelau versurile la începuturile creației sale — a unui participant „la același «stil» sau «ritm» de viață spirituală. Poezia care-mi convine mie, deși e ultramodernă, o cred în anumite privințe mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu faptul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism. Îți voi da un exemplu din artele plastice : Brâncuși. Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decît așa-zisa sculptură tradiționalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin. Pentru această artă sînt și eu. Aș spune pentru un fel de tradiționalism metafizic trecînd peste, dacă vrei, trecutul

[1] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, pp. 112—113.
[2] Vezi *ibid.*, p. 113.
[3] Cf. *ibid.*

apropiat şi făcînd legătură cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc" [1].

O asemenea interpretare a modernismului conturează o concepţie care poate lumina într-un chip extrem de personal noţiunile artei acestui secol. „Noul stil" (aşa cum, pe bună dreptate, observă George Gană că numeşte Blaga *expresionismul,* al cărui nume se fereşte să-l pronunţe) mediază contactul cu fondul ancestral, „nealterat de romantism, naturalism sau simbolism". Dealtfel, remarcă tot Gană, interviul pe care i l-a dat lui Valerian e unica ocazie cînd Blaga a vorbit despre poeţii expresionismului, iar referirile lui la reprezentanţii literari ai mişcării sînt cu totul sporadice. „Ignorarea lor în pledoariile pentru expresionism este ea însăşi o judecată. Se poate ca pe unii Blaga să-i fi preţuit, dar nu ca expresionişti : adică nu ca pe nişte poeţi reprezentativi pentru expresionism aşa cum îl înţelegea el şi care ar putea fi deci invocaţi ca argumente" [2].

Contactul lui Blaga cu expresionismul rămîne încă o problemă ce se cuvine să atragă luarea-aminte a istoricului culturii moderne româneşti. Aparenta dizarmonie între ideile filosofului şi cele ale poetului se lămureşte în sensul unei accepţii personale acordate de Blaga conceptului de expresionism, a cărui sferă e „mai largă şi, totodată, mai restrînsă decît aceea delimitată de expresioniştii înşişi şi de criticii şi istoricii ei. Mai restrînsă, pentru că în ea sînt cuprinse foarte puţine nume ale «generaţiei expresioniste» şi mai largă, întrucît cuprinde şi artişti — scriitori, pictori, sculptori — care nu sînt expresionişti, şi chiar oameni de ştiinţă" [3]. Poate că această modificare a sensului atribuit curentului, mai restrîns şi — deopotrivă — mai dilatat decît cel acceptat curent, poate fi urmărit şi într-un domeniu mai adînc decît acela prezentat aici. Anume, o amplificare pînă ce întoarcerea spre vechile culturi, proclamată de expresionism, ajunge să atingă straturile profunde ale tradiţiei etnice. Şi o îngustare ce rezultă din eliminarea accentelor violent protestatare.

„Cel mai important şi mai insistent susţinător al expresionismului la noi" a mers, de fapt, pe un drum propriu care s-a întîlnit la un moment dat cu acela al expresioniştilor germani.

Dintre personalităţile importante ale literaturii române, Alexandru Philippide este, probabil, cel care — după Blaga — s-a aflat cel mai aproape de zona marilor tensiuni expresioniste. „Poezia lui Al. Philippide — observă cu exactitate Crohmălniceanu — îşi satis-

[1] I. Valerian, „De vorbă cu Lucian Blaga", în *Viaţa literară,* nr. 21, 1926 ; citat în George Gană, *op. cit.,* pp. 113—114.
[2] George Gană, *op. cit.,* p. 114.
[3] *Ibid.*

face gustul cosmicului mai mult cu mijloace romantice. Ea cîntă pur și simplu soarele, Calea Lactee, fulgerele, vîntul, pietrele, noaptea, «numele». Totuși, o împingere către *stihial* a imagisticii însăși nu-i lipsește și tendința aceasta e expresionistă" [1].

Setea de absolut tulbură versurile lui Philippide și le confruntă cu marile întrebări ale existenței cosmice, tălmăcite în simboluri ale eternei naturi (și, în primul rînd, de acela al lui Pan care înseamnă aici *totalitate* și *suferință victorioasă*):

Vreau să m-amestec pe deplin
Cu plasma din adînc a vieții,
Să fiu la fel cu-acel elin
De care pomenesc poeții
Și căruia în vremuri vechi
Un zeu îi dase drept pedeapsă
Să-i crească frunze din urechi
Și negre rădăcini din coapsă.

Numai o privire prea grăbită poate desluși în creația lui Philippide o întrupare a unei tendințe antimoderniste, punînd-o în legătură exclusiv cu un fel de romantism tîrziu ce se revendică din tradiția lui E. T. A. Hoffmann și Poe. Concluzia e datorată, probabil, structurii formale a poemelor și modelului metaforei, configurînd un sumbru simbolism. Dar, dincolo de această austeritate a formei și aparent liniștita suprafață, se deschid profunzimi întunecate de umbrele spaimei de moarte.

Poetul se simte împresurat de eternitate, trăind într-o mare singurătate, asemenea lui Robinson ce-și poartă insula în suflet. Peisajul poeziei lui e acela al unor întunecimi agitate, dantești, populate cu apariții fantomatice. Universul acesta e alcătuit — ca la atîția alți expresioniști — din fragmente ale unei priveliști urbane concrete, a suburbiei sordide. Dar asemenea imagini se estompează de îndată ce poetul își afirmă aspirațiile spre împlinirea unei umanități ce visează la o lume a speranței. Versurile lui Philippide proiectează, astfel, o alternanță a orizonturilor infernale (sub care vînturile urlă asemenea cîinilor) și a cerurilor serafice, străbătute de poet într-o luntre cîrmuită de un crin.

Ca la Heym, războiul e o făptură monstruoasă ce sfîșie viețile oamenilor. Umanitatea trebuie regenerată printr-o mare frăție și prin dragoste (temă ce evocă, printre altele, poezia lui Werfel). E firesc, deci, ca poetul să-și dedice unele versuri amintirii martirilor antifasciști, al căror ideal îl împărtășea :

[1] *Literatura română și expresionismul*, p. 247.

Cînd ați pornit cu suflet flămînd de nemurire
Rîvnind spre-o lume dreaptă de tihnă și splendoare,
Cine-ar fi spus că visul de-azur și strălucire
Și idealul nostru de pace și iubire
Vor fi scuipate, frînte, călcate în picioare ?
. . . .
Dar visul vostru cîntă în visul meu mereu ;
De vorbă stau acuma cu voi ca altădată ;
Și în adîncul sufletului meu
Adun cenușa voastră-mprăștiată.

Dominată de un simțămînt limpede al participării la destinul combatanților antinaziști, poezia aceasta unește două direcții fundamentale ale poeziei expresioniste (ambele prezente, dealtfel, în lirica lui Philippide). Obsesia nopții, peisajul amenințător, obiectele desprinse dintr-un univers fantastic al beznelor (aici, însă, de o halucinantă realitate — ruguri, cuptoare, morminte) e asociată cu un ton energic al osîndirii unui întreg sistem social.

Conștiință a tragediei universale și a celei individuale, elegia „somptuoasă și întunecată" a lui Philippide e iluminată, în bună măsură, de gestul participării poetului la împlinirea unor certe idei umanitare. „...Accentele expresioniste nu schimbă factura esențialmente romantică a liricii lui A. Philippide, ci contribuie doar la a o «moderniza» într-un fel" [1]. Iar în ceea ce privește accentul „activist" al poeziei lui Philippide (lipsit, evident, de tonalitățile violente ale germanilor și flamanzilor), el îi așază creația mai curînd în vecinătatea *Noii Obiectivități* decît în aceea a expresionismului propriu-zis.

Prin „activismul social expresionist" [2] al poeziei sale, Aron Cotruș se apropie, de asemenea, de *Noua Obiectivitate*. Traducător din scriitori cehi de certă influență expresionistă, Cotruș și-a declarat încă de la început adeziunea la o lirică în care catastrofele istoriei umane capătă proporții cosmice. O poezie străbătută, frenetic, de imense efluvii emoționale care răstoarnă munții și smulg apele din albii. Versuri ce rup echilibrul prozodic, proiectînd imagini ale unor enorme aglomerări, scene ale unor mulțimi dezlănțuite, în ritmuri dinamitarde. Poezie-strigăt, poezie-gest, exacerbare a tensiunilor sufletești, „setea nebună de expansiune simte nevoia să se cheltuiască ; tot ce e mărginit constituie... dureroase opreliști — hotarele,

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 250.
[2] *Ibid.*, p. 106.

zarea, inerția materiei, cuvintele" [1]. Rezultatul e o pictură desfășurată larg, ca în frescele mexicanilor.

Telurícul este elementul dominant al acestei viziuni : muntele, codrii, „monștri-aduși din lumea cealaltă". Spre deosebire de lirica expresionismului „activist" german, poezia lui Cotruș — purtătoare a ceea ce s-a numit „un mesianism social" — e o materializare a conștiinței spațiului național. Eroii ei — Pătru Opincă, Ion Ciura, Horia — sînt clădiți după tiparele titanilor romantici, trecute prin optica unui Whitman, cîntăreț al întinselor spații ale țării lui, al întinderilor ce freamătă asemenea cîmpiilor cosmice. Dealtminteri, această „vitalitate zgomotoasă, vijelioasă, îmbrățișînd cîmpurile și orașele, continentele și oceanele" i-l sugera lui Călinescu pe poetul *Firelor de iarbă* [2].

Și tot lui, numele lui Blok, Belîi, Esenin i se păreau că marchează o anume apropiere de „acel fel mesianic... de a glorifica răzmerițele, învăluindu-le într-o ceață profetic-apocaliptică, de a striga libertatea rătăcirii prin natură" [3]. Observație penetrantă, pentru că în lirica lui Cotruș se întrezărește același impuls al stihiilor ce se înalță, neguroase, în orizontul unei geografii mitologizate, transformînd pămînturile pe care le descoperă poezia într-un teritoriu fantastic unde viețuiesc vestitorii, martiri și apostoli, ai schimbării din temeiuri a lumii. Poemul *Pe cîmpia Kulikovo* al lui Blok, cîmpiile tunînd sub copitele cailor sălbatici, metaforă a „pasiunilor mistuitoare", este — fără îndoială — un punct de reper pentru viziunea istorică a poetului român, cu geologiile ei de piatră și de lavă, cu soarele ei cotropitor și cu beznele în care se aud cum vuiesc, nevăzute, furtunile.

Cotruș rostește vehemente tirade în care imaginile se alcătuiesc prin acumulări de adjective colosale : clocotitor, enorm, milenar, năprasnic, fără de hotar, tumultuos, sublim, ciclopic. Flacăra, „ca o mare furtunoasă", „mugește" ; muntele e înfruntat de „iubirea și răbdarea" de fier. Imaginea lui Horia, uriașă alegorie a revoltei țărănești, e plină de forță, ca un element al naturii răzbunătoare :

...de jos
te-ai ridicat drept, pietros, viforos...
și-ai despicat în două istoria —
țăran de cremene,
cum n-a fost altul să-ți semene,
Horia !...

[1] *Ibid.*, p. 108.
[2] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 756.
[3] *Ibid.*

Spre deosebire de limbajul „esențializat" al poeziei expresioniste germane, unde „fluxul exaltant al graiului vaticinar" îl crea suprimarea adjectivelor, la poetul român — notează Crohmălniceau — același efect e realizat prin „rostogolirea lor torențială : roșu, viu, clocotitor, nostalgic, milenar, sînge cald, sînge scump, nerăzbunat de frate" [1].

Și, trebuie să constatăm, grandilocvența retorică a lui Cotruș care cheamă, mai ales, participarea senzorială, se apropie de expresionism — poate precumpănitor — prin picturalitatea violentă, bazată pe asocieri brutale ale culorilor ; o calitate a vizualului pe care poezia germană modernă, spațiu al unor alcătuiri — în general — abstracte n-o atinge decît arareori. Forța expresionismului (chiar și la Trakl, poet al unor viziuni ce pot fi convertite în imagini vizuale de o extraordinară intensitate) se întemeiază pe capacitatea de concentrare, pe fraza eliptică, pe sinteza abruptă a unui limbaj epurat de adjective. La Cotruș, versul se rostogolește, aluvionar și poetul rămîne în sfera expresionismului prin tensiunea sufocantă, halucinantă a dezlănțuirii vitaliste. Exclamația, „strigătul" său nu au funcția de „a dezorganiza spațiul coerent", de „a-l sparge și a-l reduce la formele primare ce nu se pot tălmăci decît în gest, eliminînd cuvîntul" [2]. Dimpotrivă", „strigătul" lui Cotruș e o amplificare a *cuvîntului* a cărui funcție de vehicul al unor sensuri ce clocotesc înlăuntrul sufletului poetului rămîne, de fapt, nealterată. Și prin Cotruș, ca și prin Blaga sau Philippide, expresionismul european cunoaște o ipostază profund specifică. Lirica lui comunică — așa cum remarcă Ov. S. Crohmălniceanu — cu „noul patos" [3] ; dar va întretăia traiectoria expresionismului într-un punct din care vitalismul social, „mesianismul naționalist" [4] vor putea evolua spre extrema dreaptă. Atunci, însă, așa cum s-a întîmplat și cu Heynicke sau Johst după adeziunea la ideile dreptei, retorica poetică va deveni o simplă formulă, un fel de manierism al declarativului grandilocvent.

La Adrian Maniu, accentele expresioniste nu sînt — cum s-a observat — „atît de pronunțate" [5]. Crohmălniceanu menționează faptul că „„venind din rîndul simboliștilor, îl frecventase asiduu pe Jules Laforgue" [6] și că debutul său se produce „cu poemele în proză, ma-

[1] *Literatura română și expresionismul*, p. 111.

[2] Vezi comentariul expresionismului în Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen : Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburg, 1967, p. 36.

[3] *Literatura română și expresionismul*, pp. 108—111.

[4] *Ibid.*, p. 115.

[5] *Ibid.*, p. 92.

[6] *Ibid.*, pp. 92—93.

cabru-baudelaireiene, apărute sub titlul *Figurile de ceară*, în 1912" [1]. Totuși, înclinarea spre expresionism nu poate fi contestată. Manifestîndu-se în forme ce sugerează deopotrivă și fantasticul gotic al romanticilor, el prinde contur în „poarta deschisă spre tărîmul magic al chtonismului", acolo unde poetul „alungă stilizarea «secesionistă»" și aduce „o alta, «expresionistă», dictată de «duhurile» și «stihiile» primordiale", iar peisajele sale „se umplu de «semne», devin «bîntuite», prind o viață misterioasă și neliniștitoare« [2].

Ca și la Cotruș — dar, firește, cu alte efecte — expresionismul se vădește aici mai ales ca o formă a picturalului, a juxtapunerii unor siluete colorate intens, alcătuind surprinzătoare aritmii cromatice. Poate că tehnica nu aparține neapărat expresionismului, pentru că din imaginile lui Adrian Maniu lipsește acel dureros extaz ce răscolea și rupea tonurile, ca în picturile lui Kokoschka, Meidner sau Nolde, de pildă ; și că ar fi la fel de justificată încercarea de a pune această poezie în relație cu viziunea fovistă. Poate că nici „vidul peisajului" (care nu e întru totul asemănător celui din picturile și grafica lui Munch, unde se-nvîrtejesc, amețitoare, formele unor nori sau se desenează liniile tăioase ale stelelor căzătoare ce rănesc orizontul) nu înseamnă numai viziune expresionistă, de vreme ce „solitudinea apăsătoare", „drumurile albe și monotone, copacii rari, desfrunziți, cu brațe negre" apar și în poezia simboliștilor belgieni și în aceea a lui Rollinat.

E, însă, expresionistă substituirea tablourilor de naturi prin „viziuni" [3]. Mai ales cînd „distorsiunea liniilor e prevestitoare", ascunzînd „convulsiile tainice ale vieții, pradă unor forțe demonice", iar „reprezentările apocaliptice" fac să apară marea care „scufundă corăbiile, în timp ce deasupra ei trec lebede sălbatice ; norii figurează o «turmă văpsită cu roșu pe frunte, pentru măcelărie», «toamna biciuie pînă la sînge pomii goi»..." [4].

Poezia lui Adrian Maniu pendulează între această simbolistică a morții și a sîngelui (în care tentele expresioniste sînt, în esență, de obîrșie baudelaireiană și poescă) și hieratismul neobizantinist, cultivat „pentru efecte pur picturale" [5]. Și — așa cum precizează Crohmălniceanu — „nu orice stilizare e dictată de un ochi care caută mereu planul transcendent îndărătul lumii aparențelor" : „«hieraticul», «ornamentalul», «eteralul» pot să rezulte și dintr-o viziune «estetistă» a lucrurilor", iar „neobizantinismul lui Adrian Maniu rămîne de cele

[1] *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, p. 125.
[2] *Ibid.*, p. 134.
[3] *Ibid.*
[4] *Literatura română și expresionismul*, p. 95.
[5] *Ibid.*, p. 94.

mai multe ori un hieratism strict «plastic», «formal», fără implicații transcendentale" [1].

Expresionist e și „sentimentul unei prăbușiri universale" [2] ; și anume, în chipul în care el păstrează sunetele deznădăjduite ale romantismului care rătăcește printre ruine, printre semnele dezastrelor lui Poe și ale pustiurilor lui Shelley ce invadează lent întreaga zare. Macabrul din poemele lui Adrian Maniu e deopotrivă de factură expresionistă și hoffmannescă. Romanticii cultivau și ei scenele morții sălbatice, iar Doré și, mai cu seamă, Delacroix, rețineau din *Faustul* lui Goethe (generoasă sursă de inspirație pentru narațiunea lor picturală) mai ales episoadele al căror personaj central e Mefisto [3].

Drama poetică *Meșterul* se încheie prin jertfirea de Icar a personajului principal. E posibil ca întîlnirea cu *Verkundigungsdrama* să fie „strict întîmplătoare" [4] ; dar alegerea temei legendare ce proiectează simbolul sacrificiului nu mi se mai pare întîmplătoare. Și faptul că tocmai Blaga și Maniu sînt cei care au redescoperit potențialul tragic al baladei folclorice clădite pe tema jertfei poate îndemna la meditație. După cum însăși relația cu substratul originar al mitologiei folclorice nu e defel lipsită de semnificație. În privința *Lupilor de aramă,* cealaltă dramă poetică a lui Adrian Maniu, demonstrația lui Crohmălniceanu e convingătoare : cucerirea Daciei e evocată „sub o formă fabuloasă", „căpeteniile dacilor n-au nume, persoana lor e desemnată strict funcțional : Regele, Domnița, Preoții". „Nici invadatorii romani nu sînt altfel amintiți : Împăratul, Prizonierul — I-ul, al II-lea, al III-lea sau al IV-lea oștean...". „Tot timpul soarta războiului atîrnă de forțele cosmice" și poporul așteaptă ca „«vraja cea mare» să-i aducă victoria" [5].

Mitologia forțelor elementare, a pămîntului, a cremenei, a cerului și a soarelui este aceea care dă suflu tragic piesei, de fapt „o pură succesiune poetică de tablouri apocaliptice, chemate să ilustreze o mereu mai pronunțată rupere a echilibrului forțelor cosmice" [6]. Problema valorii artistice nu e pusă aici în discuție și nu cred că relevarea unor posibile influențe ar fi trebuit să pornească de la considerentele realizării poetice : *Lupii de aramă* integrează, neîndoielnic, fondul mitic al legendei într-un sistem al imaginilor dramatice a căror apropiere de expresionism nu mi se pare neîndreptățită.

[1] *Ibid.*, pp. 93—94.
[2] *Ibid.*, p. 95.
[3] Într-o litografie de prin 1826, Delacroix înfățișează zborul lui Mefisto pe deasupra unui oraș cu turle gotice, moment adăugat acțiunii din *Faust.*
[4] Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 121.
[5] *Literatura română și expresionismul*, pp. 100—101.
[6] *Ibid.*, p. 101.

Poezia lui Camil Baltazar a ajuns în preajma expresionismului — ni se spune — și datorită unei activități, relativ susținute, de traducere din literatura germană contemporană [1]. Decisive au fost, desigur, din acest punct de vedere, „încercările de a-i găsi o echivalență românească" lui Trakl. Cu toate că nu întotdeauna asemenea apropieri dezvăluie concordanțe ale sensibilității poetice (faptul că numele lui Ion Pillat figurează și el pe lista traducătorilor lui Trakl e elocvent), în cazul lui Baltazar lucrurile par mai clare. „Prezența fantomatică a unui adolescent angelic care a murit", ființa lui închipuind „o mitică și fragilă îngemănare de purități nepămîntene", sentimentul tulbure care dă prieteniei celei mai caste „ciudate inflexiuni erotice" [2] sînt sugestii ce vin de la Trakl. Aceeași e și sursa „alunecărilor derutante" prin care „transporturile afective își schimbă conținutul și adresa" ; persoana a doua e „cînd adolescentul dispărut, cînd iubita, cînd «alter-ego»-ul poetului însuși ; o cosmicizare și o angelizare a sentimentelor întrețin această stare de prelungită confuzie" [3].

Dar nici aici modelul poetului austriac nu e preluat fără a fi fost modificat în cîteva date esențiale, pe potriva deosebirilor de temperament și de viziune dezvăluite de versurile lui Baltazar. „Camil Baltazar nu încifrează prin metaforele sale onirice, ca Trakl, imbolduri inavuabile ale inconștientului, nu are obsesia destrămării eului sub efectul lor infernal și nu e chinuit de sentimentul damnațiunii. La poetul român întîlnim doar o voluptate a extincției. Intrarea lină în moarte e pentru el o purificare și o făgăduială de redempțiune pe alt tărîm paradisiac" [4]. Ceea ce, e adevărat, le apropie de versurile de început ale lui Trakl, în care crisparea febrilă a expresionismului nu avea încă intensitatea dureroasă, paralizantă ce va echivala, mai tîrziu, cu însăși definiția poeziei sale. Dar, în substanța ei, lirica lui Baltazar e — mai presus de toate — de descendență bacoviană [5].

Despre H. Bonciu critica a emis o judecată mai sigură decît despre oricare alt scriitor român care a fost discutat ca purtător al ideilor expresioniste : el a fost, cu siguranță, cel ce a provocat cele mai puține dubii.

Cu toate acestea, expresionismul lui mi se pare întrucîtva exterior, copleșit de o imensă bufonerie în care mizantropia cea mai neagră, erotismul violent, obsedant, grotescul, pasiunea detaliului sordid, respingător, a monstruosului, se amestecă tot timpul. Unele per-

[1] *Ibid.*, p. 255.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 256.
[4] *Ibid.*
[5] Vezi *ibid.*, p. 257.

sonaje ale sale par să le anticipeze pe cele ale teatrului absurdului ; altele sînt compuse din fragmente ale unei viziuni suprarealiste, în care portretul e arbitrar și chinuit, ca în desenele bolnavilor din clinicile de maladii mentale. Dar nu rareori confesiunile lor au o tensiune sufletească teribilă, dezvăluind grave ulcerații ale conștiinței. „Din panerotismul «Jugendstil»-ului și obsesiilor lui naturalist-vegetale și-a scos frenezia dionisiacă ; totodată a împins dispoziția acestuia la stilizare către un act violent de reducție chemat să dea formelor o funcție rezumativă și abstractivă care să facă perceptibile arhetipurile. Neoromantismul i-a transmis interesul acut pentru tot ce sufletul presimte că există dincolo de realitatea imediată : cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul — precum și preferințele arătate fantasticului și grotescului" [1].

„Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potențare a acestor tendințe" [2] de un eclectism adesea derutant. Mai clar exprimate mi se par aceste direcții în poezia lui Bonciu (cu toate că nici aici nu lipsesc inflexiunile estetice ale „Jugendstil"-ului și ale impresionismului). Zdrobit de satanismul naturii, de viziunile macabre, de o precizare a liniei ce amintește de gravura medievală a „vanităților", de cavalcadele romantice ale hoardelor iadului, eul poetic se refugiază într-o furie erotică stridentă. „Tot cîmpul semantic intră sub puterea unui magnetism desfigurant ; atracția erotică e și ea o demonie distructivă a animalului din om" [3]. O „desperare rece", o maltratare nemiloasă a convențiilor simbolice tradiționale, parodierea sardonică a „înduioșărilor melancolice" sînt elementele „destructivismului" expresionist ce „se aplică asupra lirismului însuși, sfărîmîndu-i structurile logice" [4]. Expresionismul își află în versurile lui Bonciu un răsunet tragic, terifiant, revelare a unui soi de „mitologie absurdă, infantilă" [5]. Anxietatea pe care, uneori, încearcă s-o disimuleze sub o mască a grotescului și a ironiei neiertătoare, alteori o dă în vileag cu o insistență nimicitoare, anulează raporturile raționale cu lumea. „Totul se preface într-o fișă chimică a deznădejdii pe care paiateriile caută să o ascundă" [6].

Ovidiu Cotruș vedea și literatura lui M. Blecher inclusă în categoria expresionismului [7] ; și e adevărat că Ov. S. Crohmălniceanu îl discuta ca pe un scriitor înrudit cu Bruno Schulz, Robert Walser

[1] *Ibid.*, p. 215.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 219.
[4] *Ibid.*, p. 224.
[5] *Ibid.*, p. 225.
[6] *Ibid.*
[7] *Op. cit.*, p. 124.

și Kafka [1] (dintre care nu numai Kafka, așa cum credea Ovidiu Cotruș, ci și Bruno Schulz a fost revendicat de teoreticienii mișcării [2]) și că, în felul acesta, creează premisele stabilirii unor legături dintre opera poetului român și curentul european. O lume adversă, străbătută de forțe rele, frenetice proiectări ale unui animism întunecat, în care lucrurile devin agresive, pîndindu-l, cu ochi otrăviți, pe poet. Cuprinsă de o vrajă dușmănoasă, realitatea se confundă (ca la Schulz) cu spectacolul grotesc al bîlciului cu manechine, al panopticumului, în general cu tot ceea ce e artificial.

Dar un excelent cunoscător al operei lui Blecher, Sașa Pană, sugerează (nu fără temei) apropieri de proza lui Breton, iar „transformarea radicală a materiei și a gîndirii" din volumul de versuri *Corp transparent* e caracterizată ca fiind „scumpă suprarealiștilor" [3]. Autorul *Întîmplărilor din irealitatea imediată* ocupă, astfel, un loc caracteristic unei părți însemnate a expresionismului românesc, la hotarul cu suprarealismul, refuzînd orice încadrare într-o categorie literară definită cu ajutorul raportării sistematice la programul curentului, așa cum fusese el formulat în Germania.

Blecher nu *caută* suferința : ros de o boală gravă, cu simptome înfricoșătoare, el o acceptă cu o teribilă resemnare. Chinuitoarea sa existență e realitatea din care se desprind imaginile cutremurătoare, plăsmuite din bezne și dintr-o stranie senzație a vidului ce-l împresoară pe individ. „Pe Blecher îl cheamă, cu o atracție însoțită de spaimă, excavațiile întunecate ale solului, peșterile, golurile viscerale umede și negre. De acest magnetism maladiv sînt încărcate pornirile sale erotice. În mod inconștient, tot ce ni se spune trădează o frică paralizantă de lume și o obscură dorință de întoarcere înapoi, într-o stare prenatală. Asociată soartei scriitorului, confesiunea lui supralucidă capătă o forță răscolitoare și ne urmărește cu chinuitorul ei presentiment" [4].

Cu Bonciu și Blecher, literatura română atinge o zonă a halucinației morbide, pol opus răscolitoarei întoarceri spre mitologiile străvechi, spre legenda folclorică — întemeiată, la Blaga și la Adrian Maniu, pe ideea jertfei necesare —, spre o natură a marilor mistere. Spre această viziune înclină, cred, și B. Fundoianu. Cu toate că uni-

[1] *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, p. 506.

[2] Jan Josef Lipski (*op. cit.*, p. 313) consideră că Schulz e „unul dintre cei mai de seamă expresioniști ai Poloniei".

[3] *Cu inima lîngă M. Blecher*, prefață la volumul *M. Blecher, Vizuina luminată*, București, editura Cartea Românească, 1971, pp. 7—8.

[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, p. 509.

versul poeziei sale pare compus din direcții contradictorii care au determinat discutarea lui din perspective foarte diverse. Ceea ce unora le-a apărut ca întrupare a ideilor tradiționalismului a fost pentru alții dovadă a adeziunii la expresionism. Lucru explicabil, cred, prin individualitatea unei poezii care își află cu greu temeiuri de comparație în lirica noastră ; încercările de a-i stabili afinități cu alte viziuni din literatura română nu au avut, după cum mi se pare, rezultate convingătoare.

Fundoianu e o sensibilitate modernă care recepteazâ neliniștile unei lumi cutremurate de războaie, cotropită de o tehnică inumană. Faptul că descripția lui „nu avea un model real, ci năștea din negura minții" [1] — așa cum scria el în introducerea la *Privelişti* — nu înseamnă neapărat o echivalare cu „viziunile" expresioniste ; caracterul mental al peisajului literar a fost relevat adesea în comentariile la narațiunea elenistică (la *Dafnis și Hloe*, de exemplu), la poema medievală, la descrierile din literatura clasicistă sau barocă, la priveliștea ossianică sau hugoliană, în romantism. Versul lui Fundoianu se integrează firesc unei tradiții peisagistice și adeziunea la o asemenea tradiție ar dezvălui, cel mult, orientarea spre ceea ce George Călinescu numea „simbolismul tradiționalist" caracterizat prin faptul că „desconsideră tabloul și exaltă simțurile care apropie pe om de viața lăuntrică a Creației, mirosul, pipăitul" [2]. Și Călinescu continuă : „Tradiționalismul lui Fundoianu e un panteism olfactiv și tactil, o îmbinare de exaltații vitale. Cu unele teribilități verbale, poetul are o capacitate extraordinară de a se bucura de prezența materiei" [3].

Și, dacă nu e mai puțin adevărat că „naturismul lui Fundoianu e o întronare de anarhie elementară în univers" [4], că — asemenea lui Heym — poetul „distinge stihiile la pîndă, «figura nevăzută, teribilă a forței»[5], e totuși limpede că, „prin universul agrest, a cărui vigoare invincibilă o celebrează", el „caută o contopire reconfortantă cu însuși principiul vieții" [6].

Întoarcerea cirezilor de la păscut nu seamănă cu viziunea apocaliptică din poemul lui Blaga ; tîrgul are înfățișare rurală și vitele se scarpină liniștite de stîlpii telegrafici și calcă pe asfaltul ud de parcă ar umbla prin pășuni sau pe ulițele unui sat.

[1] Cf. *ibid.*, II, p. 397.
[2] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 780.
[3] *Ibid.*, pp. 780—781.
[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, p. 399.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

Uneori, peisajul e pictat cu o tușă de netulburată pace bucolică :

„Văzduhu-i pur în ierburi, în rîu și-n bolovani.
În dimineață, boii limpezi sînt roșcovani
și cărăruia pleacă în munte, să s-ascunză,
pe unde roua cade în cuiburi și pe frunză,
pe frunza de fag, dură, și-n cuiburi de puf, mici.“ [1]

Conflictul cu civilizația citadină e anevoie de aflat într-o asemenea atmosferă ; mai curînd un tradiționalism de esență neoromantică, slăvind sevele, pămîntul și făpturile lui, într-o viziune care-l apropiase și pe Franz Marc de peisagiștii englezi ai veacului trecut. Expresionistă e, poate, dimensiunea tabloului, dilatarea exacerbată : cirezile sînt atît de numeroase, încît întregul tîrg muge „cu ochii roșii, cuprins de spaimă“.

Poate că ecourile expresioniste în lirica lui Scarlat Callimachi ar fi trebuit să rețină într-o mai mare măsură atenția comentatorilor fenomenului avangardei românești. E adevărat că poezia aceasta n-a avut decît o rezonanță slabă în literatura noastră, că statura poetului nu îngăduia discuții prea ample. Dar e interesantă filiația expresionistă a unor versuri ce nu descind direct din lirica germană, ci din aceea a futuriștilor ruși. Relațiile cu avangarda se concretizau mai ales în paginile revistei *Punct* (apărută în scurta perioadă noiembrie 1924—martie 1925), al cărei redactor-șef era Callimachi și unde au apărut, sub semnături de prestigiu, numeroase opere anticonformiste [2]. Zilele războiului erau pictate în culori întunecate, într-un tablou care prevestea apropierea revoluției, maniera amintindu-l, într-o oarecare măsură, pe Aleksandr Blok :

Zăpadă,
Cruci
și sînge înnegrit de vaiete
și lacrimi.
Un cerșetor,
o oarbă
și-un cîine-n căutarea unui os
uscat.

Strigăte,
rîsete

[1] B. Fundoianu, *Priveliști*, București, editura „Cultura Națională“, 1930, p. 39 (volumul poartă o caldă dedicație lui Ion Minulescu).

[2] Printre colaboratori : Vinea, Voronca, Șt. Roll, Urmuz, Aderca ; din străinătate : Theo van Doesburg, Eluard. Ilustrații de Victor Brauner, Maxy, Milița Petrașcu.

şi sărutări pătate de sînge
şi de teamă.

Palate,
ruini,
soldaţi în uniforme rupte
şi parfumate.

Războiul constituie şi substanţa dramatică a piesei *Zail Sturm*, în care descripţia naturalistă se asociază cu un dialog grandilocvent şi cu stranii metafore, amintind piesele din *Ciclul Morţii* al lui Maeterlinck. Răniţii halucinează într-un salon sordid al unui spital improvizat : „Destul ! Îmi ardeţi ochii... Vine moartea... vine moartea... lăsaţi-mă... Sînge... E negru... negru... negru... Soarele se prăvăleşte în nori. Auzi ? Vin cîinii. Vor să ne mănînce. Le e foame... Sînge... Lăsaţi-mă... Sînt sărac... sărac... o rublă... Mi-e sete... sete... sînt bun... bun... Vă iubesc... Negru... negru... Sînge. Vorbiţi. De ce tăceţi ? Soare ? Nu. Nu, mîine... e negru..." etc.

Cred, însă, că singurii dramaturgi notabili din literatura noastră în legătură cu opera cărora se poate pronunţa cuvîntul „expresionism" sînt George Mihail-Zamfirescu şi, într-o măsură deloc nesemnificativă, George Ciprian.

Valeriu Râpeanu a detectat, în „scena cîrciumii" din *Domnişoara Nastasia*, influenţa expresionismului : „Aici G. M.-Zamfirescu a imaginat un «azil de noapte» autohton, localizat prin cîntece de circulaţie în lumea periferiei româneşti, şi universal prin faptul că personajele reprezintă categorii... Ei se numesc *Haimanaua, Cerşetorul, Omul necăjit, Beţivii*... Aici se defineşte ceea ce George Mihail-Zamfirescu a vrut să exprime teoretic : existenţa unei suferinţe universale în lumea periferiei, ce anihilează pînă şi identitatea, starea civilă a omului" [1].

Concluzia că dramaturgul „n-a cunoscut decît în chip indirect curentul, prin lecturi întîmplătoare şi nesistematice, mai ales ale unor piese de teatru" [2] e neîndoielnică ; dealtfel, expresionismul nu şi-a exercitat înrîurirea decît asupra unei părţi (care, evident, nici nu e cea mai valoroasă) a creaţiei scriitorului, fidel tradiţiei „romanului-fluviu, de tip zolist" şi „comediei sentimentale descinse din teatrul francez postbelic" [3].

[1] Valeriu Râpeanu, *Interpretări şi înţelesuri*, Iaşi, Editura Junimea, 1975, p. 87.
[2] *Ibid.*, p. 89. Vezi, în acelaşi sens, şi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, p. 185.
[3] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, pp. 89—90.

Scriitorul era atras deopotrivă de „caracterul radical antiburghez al curentului“ [1], deși el, „din acest punct de vedere, n-a reușit să-i dea formele violente în care s-au exprimat inițiatorii lui din Germania“ [2] și de „patetismul declamatoriu și crispat al situațiilor și al replicilor, care se afla în consonanță deplină cu structura talentului său înclinat spre grandilocvență“ [3]. E, oricum, o abordare dintr-un unghi foarte puțin caracteristic care explică și de ce „expresionismul nu se află în piesele amintite *(Sam, G.R.8, Adonis* — n.n.) în stare pură“ [4].

Dintre cele trei drame pomenite aici, probabil că *Sam* e aceea care aparține mai mult preocupărilor generale ale scriitorului, eroul împărtășind destinul tuturor personajelor lui George Mihail-Zamfirescu, înfrînte în confruntarea cu viața, incapabile să se realizeze în plan uman. Ea corespunde și ideilor expresionismului tîrziu, păstrînd „lirismul chemării utopice la prefacerea lăuntrică a umanității prin sacrificiul individual și puterea lui miraculoasă de contagiune“ [5]. În esență, „piesa este o punte de legătură între direcția expresionistă a teatrului său — *G.R.8, Adonis* — și cealaltă direcție, cea mai masivă, realistă, a operei“ [6].

Așa cum se desprinde clar din foarte solida ediție a *Mărturiilor în contemporaneitate* îngrijită de Valeriu Râpeanu, apărută în 1974, George Mihail-Zamfirescu nu urma programul estetic bine definit al unui anume curent teatral, concepția sa regizorală constituindu-se (așa cum bine relevă V. Râpeanu) într-un chip eclectic, sub înrîurirea unor direcții diverse, în care el căuta cu precădere valorile educative ce pot fi transmise de pe scenă.

[1] În acest sens, el numea mai mulți scriitori moderni (dintre care unii expresioniști) : „Într-un spectacol de revistă... sînt biciuite moravurile contemporane, se spun adevărurile sociale fără înconjur. Dacă nu vom naviga noi, dramaturgii de azi, spre Aristofan, vor urca revuiștii spre el. Fenomenul a avut lor în Germania și a dat roade : Klabund, Toller, Heinrich Mann, Hasenclever (sic !), Georg Kaiser, Sternheim, Walter Mehring“ *(Strigătul profetic al lui Plancher-Valcour*, în *Mărturii în contemporaneitate*, București, editura Minerva, 1974, pp. 48—49). Într-un alt loc, socotind că „opiniunile de autoritate didactică ale unui G. Simmel, J. G. Frazer, Fr. Nietzsche sau Diderot, Riccoboni, Hagemann, Max Dessoir sau Kjerbüll-Petersen“ citate de Tudor Vianu la cursurile „Academiei de arte teatrale“ erau „depășite“, menționează, în replică, „opiniunile de autoritate artistică ale unor Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, Antoine, Gemier, Lugné-Poe sau Dullin, Gaston Baty sau Jessner, Tairoff sau Piscator, regizori, reformatori ai ideii de teatru“ *(Mozaic*, în *ibid.*, p. 119).

[2] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 91.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română și expresionismul*, p. 189.

[6] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 91.

Raporturile lui George Ciprian cu expresionismul au fost revelate de Al. Piru [1]. Exegeza lui George Călinescu e concepută, de asemenea, în termeni ce îndreptățesc apropierea dramaturgiei lui Ciprian (în speță, *Omul cu mîrțoaga)* la teatrul expresionist : „De fapt, piesa e un «mister» și deocamdată unica scriere veritabil mistică. Surprinzător este doar punctul de plecare al misticii. Un biet arhivar, pe care nimeni nu-l crede în stare de vreun act de valoare deosebită, ascunde în el puteri nebănuite. Ironizat de toți, gonit de proprietar, părăsit de nevastă, el cultivă un cal de curse rebegit în care totuși crede cu fanatism. Lucru neașteptat de alții, mîrțoaga cîștigă cursa. Omul umil și ridicul de pînă ieri (toți sfinții au fost în vremea lor și ridiculi și martiri) devine deodată un taumaturg, un om cu intenții divine" [2]. „Miracolul" însă, observă Crohmălniceanu, „e desacralizat în chip deliberat... și redus la strictul principiu invincibil al marii iubiri altruiste și iertătoare" [3]. Ca și piesele expresioniste, *Omul cu mîrțoaga* urmărește să înfățișeze „o «transformare sufletească» radicală sub efectul dragostei pentru om împinsă pînă la «jertfă»" [4]. Personajele și situațiile sînt intenționat schematizate „îndărătul unei numai aparente individualizări" [5]. Dilatată, figura personajului central năzuiește să atingă dimensiunile universalității : „eroul se abstractizează, devenind un simbol al umanității umilite și supuse batjocoririi generale : «Omul cu mîrțoaga»" [6]. Proces similar și în cazul celorlalte personaje (unele reduse la o simplă etichetă generică : Un delegat, O femeie bătrînă, Provincialul etc.).

Ceea ce se întîmplă și într-o altă piesă, *Nae Niculae* (neglijabilă, însă, ca valoare artistică), unde „expresionistă e discutarea diverselor păcate omenești cu mijloacele simplificărilor energice și puterilor de generalizare ale parabolei. Prin situații reduse la mecanismul elementar al motivării lor brutale, instinctuale, satisfacerea poftelor imediate oarbe, autorul caută să lumineze absurditatea orgoliului, furiei beliciste, infidelității amoroase și propune soluții de guvernare ideală a popoarelor și formule pentru o perfectă colaborare internațională" [7]. Prezentare din care rezultă, cred, caracterul ambiguu al

[1] *Panorama deceniului literar românesc, 1940—1950,* București, E.P.L., p. 430.
[2] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* pp. 835—836.
[3] *Literatura română și expresionismul,* p. 205.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.,* pp. 206—207.

expresionismului piesei, amestecul cu elemente naturaliste și, nu în ultimul rînd, cu efecte bulevardiere.

Incomparabil mai bine construită, *Capul de rățoi* integrează expresionismul într-o formă proprie, vecină cu absurdul cultivat de avangarda vremii. (Revenirea numelui lui Urmuz în discuțiile privitoare la teatrul lui Ciprian nu e, bineînțeles, doar un element de biografie literară). Dar aspirația spre modelarea „Omului Nou" la care năzuia expresionismul e nutrită aici de factori mai caracteristici ideilor mișcării ; dar absurdul și hilarul de structură dadaistă au un rol foarte important în obținerea efectului dramatic. Chiar și ceea ce numește Crohmălniceanu „trăsnăile" eroului central dezvăluie o mentalitate compozită, „forma comică" sub care e ascunsă „teama transformării sufletești" detașîndu-se ca o modalitate specifică, nu întru totul proprie expresionismului. Nici „eliberarea morală de constrîngerile sociale diminuate și actele rutiniere ale existenței, afirmarea autenticei naturi umane" [1] nu mi se pare că aparține în exclusivitate sferei de probleme pe care și le punea expresionismul.

Fundamentală, însă, pentru construcția dramatică a *Capului de rățoi*, ideea unei umanități care, „evadînd din cătușele logicii", face „echilibristică pe muchea de cuțit care desparte întunericul de lumină, rațiunea de nebunie" este, așa cum cu bună dreptate relevă Crohmălniceanu [2], expresionistă.

În general, însă, atmosfera vieții teatrale din România nu era prielnică adoptării formelor expresioniste. „Destinul bizar" al unei creații „nejucate aproape deloc, dar constituind materia unor aprinse discuții" [3] e întregit de acela al dramelor expresioniste străine, anunțate la începutul fiecărei stagiuni că urmează a fi jucate (e vorba de Wedekind, Sternheim, Kaiser, Toller), dar continuînd „să aștepte zadarnic includerea în repertoriul teatral" [4]. Nici măcar turneul lui Karlheinz Martin nu pare să fi lăsat urme durabile.

Analiza atentă pe care Valeriu Râpeanu o întreprinde [5], scoate la iveală — în afară de diletantismul celor care alcătuiau repertoriile teatrelor naționale din epoca interbelică — locul precumpănitor ocupat de lucrările sentimentaliste, bulevardiere, cu succes imediat de public. Inițiativele lui Victor Ion Popa, care i-a pus în scenă pe

[1] *Ibid.*, p. 208.
[2] *Ibid.*, pp. 208—209.
[3] *Ibid.*, p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 38.
[5] *Op. cit.*, pp. 62—65.

Blaga (cu *Daria)*, Adrian Maniu *(Lupii de aramă)*, Sân-Giorgiu *(Masca)*, Leonhard Frank, Wedekind, Przybyszewki, Jules Romains, Wispianski [1], ale lui Aurel Ion Maican *(R.U.R.* a lui Čapek) n-au fost urmate nici măcar de Soare Z. Soare, ai cărui cei mai frumoşi ani din viaţă erau cei „petrecuţi lîngă Max Reinhardt" [2]. Aşa încît reprezentarea lui Elmer Rice în regia lui Ion Sava [3] — spirit novator, ale cărui modernizări ale viziunii scenice n-au fost întîmpinate, nici mai tîrziu, cu înţelegerea necesară [4] — reprezintă un eveniment cu adevărat singular.

Pînă de curînd, scrierile lui Alexandru Sahia nu au fost privite din perspectiva unor raporturi cu expresionismul. Explicînd umanitarismul scriitorului, „îndreptat tot mai insistent către explorarea adîncurilor sufleteşti ale fiinţei", Valentina Marin Curticeanu a descoperit apropierea „de acele mişcări avangardiste «de conţinut», care îl confruntă pe omul secolului douăzeci cu adevăratele lui probleme, cele ce îi sînt contemporane" [5]. E vorba, precizează autoarea, de suprarealism şi expresionism şi constată : „în demersul de factură etică (mai ales în cazul expresionismului), dar şi în tendinţa înnoirii artistice, propusă de cele două curente, Sahia se regăseşte excelent" [6].

Esenţele expresionismului se regăsesc în structura lăuntrică a eroului din *Dimitrief, prietenul meu*, „un răzvrătit, un tulburat în adîncurile sale sufleteşti, «fîşie de umanitate sfîşiată», aproape depersonalizat" [7] care vrea „eliberarea energiilor vitale, într-un gest cuprinzător, exuberant" [8]. De asemenea, în prozele care urmează publicării nuvelei amintite mai înainte *(În noapte, Decor, Mecanism tragic, Scheletul, Ultimă zi, Dubiu, Diversitate, Omul sau cîinele, Vrabia)* se instalează un peisaj „sumbru, «înfundat în tăceri» *(Diversitate)*, ca şi cîmpia stearpă a Găvanei peste care «apasă zăpuşeala» iar «tăcerea a devenit mai apăsătoare, încuibărită la fel : şi în suflet de om şi în lucru» *(Decor)*. Sau situîndu-se la limita dintre real şi ireal, universul devine halucinant, purtînd semne atavice" [9]. Într-o

[1] Vezi Virgil Petrovici, *Cronologia activităţii teatrale*, în Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, pp. 45—100.

[2] Ioan Massoff, *Despre el şi despre alţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 288.

[3] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 104.

[4] Vezi respingerea, printre alţii, de Alice Voinescu, a spectacolului cu *Macbeth*.

[5] *Prefaţă* la Alexandru Sahia, *Scrieri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. X.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*, p. XI.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*, p. XII.

asemenea interpretare, proza lui Sahia dobîndeşte un orizont mai cuprinzător, sensul ei militant capătă accente mai energice.

Expresionismul, care îşi evidenţia influenţa în creaţia lirică a unor mari poeţi, devenea un fenomen ce poate fi rareori semnalat în dramaturgie, încă şi mai rar în proză şi în situaţii cu totul izolate în arta spectacolului. Fireşte, din acest punct de vedere, cultura românească interbelică nu se prezintă ca un fenomen unic în Europa acelei perioade ; ca şi în alte ţări, adeziunea cea mai clară la expresionism, săvîrşită cu o anume franchete, se desluşeşte în textele exegetice şi în creaţiile artelor vizuale.

...și în artele plastice

Arta românească a începutului acestui secol constituie un spațiu specific de manifestare a direcțiilor diverse ale viziunii moderne. Personalitatea lui Nicolae Grigorescu domină, autoritar, de-a lungul aproape întregii perioade antebelice manifestările picturii din România. Chiar și artiști înzestrați cu o copleșitoare putere de înnoire a fundamentelor tradiției (Luchian, tînărul Petrașcu) porneau de la datele concepției picturale a maestrului de la Cîmpina.

Din acest punct de vedere, situația din teritoriul artelor vizuale va avea puține elemente asemănătoare chiar și aceleia a literaturii române din epocă, unde nici unul dintre scriitori nu provocase o structurare atît de categorică a tendințelor, în funcție de propriile sale idei artistice. Dar, ceea ce e foarte caracteristic picturii noastre de atunci, prestigiul artei grigoresciene nu s-a constituit numai ca urmare a conștiinței urmașilor ei, a admirației lor față de modelul pe care și-l însușiseră programatic. Concluziile desprinse de ideologia sămănătoristă din opera maestrului au contribuit, incontestabil, la afirmarea unei viziuni ale cărei consecințe în planul general al culturii erau dintre cele mai importante.

Sămănătorul opunea orașului „tentacular", orașului „care ucide", imaginea patriarhală a vieții rustice. El își susținea teza potrivit căreia izvorul inspirației artistice se cuvine a fi, cu precădere, viața satului românesc, propunînd ca argument nu numai opera lui Grigorescu, ci și aceea a unor epigoni, copleșită adesea de tentația pitorescului exterior. Acest joc reciproc al influențelor explică persistența în pictura de după Grigorescu a înclinației spre tratarea idilică a temei rustice. Tributară, într-o măsură însemnată, ideilor sămănătoriste, viziunea epigonilor grigorescieni încerca să reconstituie arta maestrului din fragmente nu întotdeauna semnificative : o asemenea viziune a cuprins zone largi ale picturii românești din primele decenii ale secolului.

Numeroase asociații literare și artistice întemeiate în această epocă vor reflecta ideile puse în circulație de sămănătorism. Oricît ar părea de ciudat, sămănătorismul a creat o atmosferă prielnică pătrunderii unor idei vecine celor din care se va revela atitudinea expresionistă din Occident. Nu încape îndoială, contrastul oraș-sat, civilizație industrială-natură nu era atît de violent ca în Germania acelei vremi. Pe de altă parte, cum s-a constatat, „existența și activitatea *Tinerimii artistice* în primul deceniu al secolului și a altor grupări mai mici din aceeași perioadă ca și a grupărilor de durată și influență din perioada următoare — *Arta română, Grupul celor patru* — au fost concentrate în preocupările lor, în principal, pe probleme de organizare a vieții artistice, de sprijinire a artei de calitate, mai mult decît pe probleme de program estetic" [1]. În aceste condiții, *Sămănătorul*, a cărui ideologie era, în esență, potrivnică integrării unor influențe străine, a jucat — în cazul primelor semne ale unor direcții ce pot fi, eventual, asimilate cu manifestări expresioniste — rodul de catalizator pe care, după aproape două decenii, avea să-l împlinească, în cazul literaturii, *Gîndirea*.

Ecourile expresioniste pătrund în pictura românească, bineînțeles, și prin alte filiere decît prin aceea, atît de puțin tipică și de disimulată, care e sămănătorismul. *Jugendstil*-ul e o prezență autoritară în arta noastră de la începutul secolului, cercetări recente punînd și mai limpede în valoare semnificațiile lui în ipostază românească [2]. Or, cum bine se știe, el reprezentase o premisă importantă a constituirii, și în Germania, a unei viziuni din elementele căreia expresionismul va trage fertile concluzii.

Un factor dinamizator al constituirii unei stilistici de factură expresionistă ar putea fi și ideologia cercurilor socialiste, cercuri frecventate de unii artiști tineri de pe atunci, printre ei Camil Ressu, Iosif Iser, Ștefan Popescu. Grafica de ziar cunoaște o semnificativă transformare a modalităților de expresie și devine un gen care-i atrage, tot mai stăruitor, pe artiștii unei generații maturizate în anii ciocnirilor sociale al căror moment de maximă intensitate, 1907, avea să marcheze pentru multă vreme conștiința intelectualilor români. O comparație între desenele lui Tantal, publicate în revistele progresiste din ultimul deceniu al secolului trecut, și cele publicate în perioada imediat următoare răscoalelor țărănești, în anii în care amenințarea războiului plutea peste Europa, e elocventă pentru afirmarea unui stil mai lapidar, a unei linii mai energice, a unei ironii mai subtile. Ilustrația de gazetă, purtătoare a unor idealuri militante clar

[1] Amelia Pavel, *op. cit.*, pp. 71—72.

[2] Vezi Paul Constantin, *Arta „1900" în România*, București, Editura Meridiane, 1975.

formulate, în perioada interbelică, se întemeia pe o tradiție mai veche ; dar deceniul 1905—15 este cel în care s-a produs o adecvare mai evidentă a mijloacelor de expresie, integrarea unei gîndiri moderne, a unui spirit polemic servit mai bine de viziunea plastică.

În ceea ce privește pictura acestei perioade, cu toate că ea manifestă o mai accentuată preocupare pentru dramatismul scenelor vieții rurale, modelul era precumpănitor acela al realismului din secolul precedent. Le lipsește, categoric, pînzelor lui Ressu sau Ștefan Popescu acel grav accent grotesc, acea stridentă învecinare a tragicului și a burlescului, dureroasa deformare și exaltarea aproape insuportabilă a culorii, halucinanta atmosferă a picturii expresionismului. Cît despre frecvența portretelor de bătrîni, nu cred că ea reflectă „decepționismul" unei generații, determinat de „incertitudinile și greutățile luptei clasei muncitoare" : încă din Renaștere, „capetele de expresie" erau, foarte adesea, cele ale unor personaje al căror chip purta semnele înțelepciunii, resemnării sau conștiinței deznădăjduite a sfîrșitului apropiat, toate solicitînd arta de caracterizare a pictorului. Dealtminteri, literatura cu subiect rural era, de multe ori, atrasă de existența bătrînilor, de scene ale bolii și ale morții, care confereau întregii atmosfere un caracter tragic mai pronunțat.

E, însă, tot atît de adevărat că, pe fundalul acesta complex, primele semne ale expresionismului se ivesc ; e drept, disparate, fără să se constituie într-un curent sau într-o mișcare orientată programatic. În scenele de interior ale lui Dimitrie Hîrlescu, de pildă, a căror poezie e susținută de un regim cromatic plin de căldură, caracterul personajelor e definit cîteodată prin culoare, prin modul în care sînt conturate tonurile, reflex al tehnicii lui Pechstein (cunoscută, de bună seamă, artistului român din vremea studiilor sale în Germania). Amelia Pavel a observat prezența unor procedee de obîrșie expresionistă în arta lui Iser. „Caricatura și portretul de esență expresionistă se suprapun adesea în creația lui și se sprijină reciproc. În această lumină trebuie privite figurile din compoziția *Familie de tătari*, compoziție care este un portret de grup și în același timp un peisaj de o factură încă necunoscută pînă atunci în arta noastră" [1]. Și e adevărat că personajele au ceva din nemișcarea pietroasă a unor vechi menhire, siluetele lor — descrise sumar — par cuprinse în ritmul lumii de stîncă, de iarbă, de arbori noduroși.

Dar, și aici ca și în unele compoziții ale lui Ressu *(Cosași odihnindu-se, Țărănci în curte* și chiar în *Înmormîntare la țară)*, tendințele monumentalului sînt clare nu atît în distribuirea într-un singur plan a personajelor, cît în simplificarea formei, în gestul sculptural,

[1] *Op. cit.*, pp. 84—85.

în rigoarea liniei și în tratarea suprafețelor de culoare, net despărțite. Lucrările de tinerețe ale lui Șirato — îndeosebi cele de grafică, dar și, într-o măsură defel neglijabilă, picturile — păstrează sugestii ale rezolvării tranșante ale volumelor, iar personajele se definesc „prin caracterizări tipologic-sociale" [1], de factură expresionistă.

Nu e, desigur, o coincidență împrejurarea că aproape toți artiștii amintiți aici s-au manifestat ca desenatori în paginile unor reviste și ziare de orientare progresistă. Și că tot într-o astfel de publicație a apărut unul dintre cele dintîi texte în care se deslușește influența unui limbaj critic expresionist. Articolul lui Theodor Cornel, semnalat de Amelia Pavel, e publicat în nr. 4/1910 al *Vieții sociale* (în redacția căreia tînărul critic lucra pe atunci). El conține o lucidă analiză a situației artelor românești din acea vreme. „Partizani ai unei expresii mai substanțiale, aceia dintre artiștii noștri care sînt purtătorii de cuvînt ai noilor tendințe n-au avut încă prilej să-și unească sforțările. Ei sînt izolați, lucrînd fiecare după problemele sale. Ei au urmărit, departe unul de celălalt, feluri de a vedea cu totul deosebite, dar care duc totuși către același ideal de artă superioară și intensă, spiritualizată, despuiată de toată acea greutate pe care o impune un realism îngust și important... Față de doctul sistem al realismului încoronat — de-a-ndoaselea — în academii și școli, se ridică — feeric capricioasă și infinită — imaginea artei moderne, mai semnificativă, mai nobilă, mai bogată în emoții estetice dorind arzător adevărul veșnic în mers... Acești noi veniți, esențial revoluționari, clădesc în alt fel arta viitorului... Vorbirea lor este blîndă, dar linia pe care o trasează expresivă, culorile, armonioase prin contrariile lor și prin opoziții naturale, forma definitivă printr-o succintă evocare a volumelor produce efectul unei noutăți emoționante și fixează atenția... Natura este pentru acești artiști un izvor de ritmuri și de oscilații limpezi. Ei reușesc să extragă din ea tot ceea ce este durabil, general, și are un caracter puternic. Într-un cuvînt ei fac o artă personală" [2].

De aceea, e foarte natural ca una dintre direcțiile principale ale expresionismului românesc să fie aceea a graficii militante din revistele de netă orientare democratică. În *Socialismul, Societatea de mîine* și — ceva mai tîrziu — în *Cultura proletară, Bluze albastre* [3], *Cuvîntul liber* apar, dealtminteri frecvent, reproduceri după gravuri ale unor graficieni a căror artă destănuia o hotărîtă opoziție anticapitalistă : Masereel, Kollwitz, Grosz.

[1] *Ibid.*, p. 85.
[2] Cf. *ibid.*, p. 72.
[3] *Bluze albastre* publică și traduceri din Johannes Becher (vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, p. 151) și din Geo Milev (*ibid.*, p. 153).

Semnificativă, desigur, pentru caracterul neprogramatic al expresionismului românesc e statornica prezenţă, în paginile *Cuvîntului liber*, a ilustraţiei provenind de la artişti reprezentativi ai curentului german şi de la alţii români (mai ales de la Jiquidi) care se opuneau decis militarismului, fascismului, capitalismului, adică tocmai celor pe care şi expresionismul îi considera vrăjmaşii cei mai detestabili ai umanităţii.

Dealtfel, grafica de factură expresionistă e publicată foarte frecvent în revistele de atitudine democrată. La *Frontul evenimentelor culturale* şi *sociale* (care apare la Bucureşti, între noiembrie 1932 — martie 1933), la *Manifest* (Iaşi 1934—1936) ilustraţiile sînt preluate de la Käthe Kollwitz, la *Omul liber* (Piteşti, noiembrie 1935 — martie 1936) şi la *Cîmpul* (Comuna Liţa, Teleorman, octombrie 1935 — martie 1936) sînt de Niculae Cristea, la *Atlas* (Bucureşti, ianuarie — mai 1936) de Jiquidi. În vreme ce revistele pe care le tipărea Scarlat Callimachi la Botoşani, înfruntînd necontenitele şicane ale poliţiei şi ale cenzurii, reproduceau constant, în afară de gravurile lui Käthe Kollwitz, pe cele ale unuia dintre cei mai lucizi graficieni militanţi ai vremii, Aurel Mărculescu ; la *Clopotul, Slova, Raza, Soarele, Hora, Steagul* (cuprinzînd, împreună cu alte reviste editate de acelaşi curajos ziarist antifascist, perioada 1933—1936), desenul aspru, tăios al artistului botoşănean a comentat evenimentele sociale şi politice ale vremii.

Unul dintre cei mai activi artişti militanţi din anii de după primul război a fost Tonitza. Umanismul pictorului care investigase existenţa oamenilor săraci, predispus — deci — la desluşirea înţelesurilor tragice ale lumii (uneori, însă, în interpretări sentimentaliste), căpăta în arta graficianului accentele unei energii polemice. Tonitza a publicat — mai ales în *Socialismul* şi în *Cuvîntul liber* — comentarii ale unor evenimente cu largă semnificaţie. Scenele cotidiene, imaginea copiilor care cerşesc în stradă, a femeilor stînd, asemenea unor monumente funerare, în preajma cîte unui mormînt, sînt glose la o situaţie socială pe care artistul o înţelege ca pe o consecinţă a războiului. Vrednic de notat e că, în majoritatea lor, graficienii şi pictorii români interpretau momentul luptei de pe front ca pe o dovadă a eroismului soldaţilor : cauza pentru care se sacrificau ei era aceea a independenţei şi a întregirii ţării. „Dezastrele războiului" erau cele din spatele frontului.

În *Cuvîntul liber*, Tonitza publică în 1919 mai multe desene, toate inspirate din evenimentele internaţionale, de dramele vieţii sociale din România. Reluarea cursei înarmărilor înainte de a se fi împlinit un an de la semnarea armistiţiului între beligeranţi ; masacrul din Piaţa Teatrului Naţional ; atacurile împotriva libertăţii cuvîntului ;

raporturile dintre muncă și capital : teme de profundă semnificație, comentate într-o linie energică, acuzată, cu simplificări angulare. Manifestațiile politice, grevele, intervenția brutală a poliției și a armatei sînt tratate în alegorii sau în reportaje stenografiate într-o linie rezumativă. Recuzita expresionistă, cranii, schelete, măști, provin mai curînd din amintirea barocului — ca la Ensor —, decît din arta africană — ca la pictorii *Punții*.

Și pictura lui Tonitza încorporează sugestii expresioniste. Influența se vădește în orientarea unor subiecte, apropiate de cele ale desenelor lui Masereel sau Käthe Kollwitz, dar și ale unora direct preluate din experiența artistului : *Coadă la pîine* (un fel de replică la *Împărțitul porumbului* al lui Luchian, pe care-l amintește și prin așezarea personajelor într-un șir ce taie compoziția în două), *Femei în cimitir, Convoi de prizonieri*.

Ciclul portretelor de saltimbanci, pictat în perioada 1924—27 mărturisește, de asemenea, apropierea de viziunea expresionistă ; clovnii lui Tonitza nu exprimă, însă, modalitatea dramatică a măștilor lui Ensor sau Kutter : tragedia lor se deslușește în crisparea trăsăturilor feței, neascunse sub nici o mască. Ceea ce dă o dimensiune cu atît mai omenească unei suferințe pe care personajele acestea o strigă, halucinant uneori, în propriul univers sufletesc.

La *Gîndirea*, artele vizuale au avut parte de o interpretare extrem de nuanțată care pornea de la o înțelegere foarte precisă a datelor esteticii și istoriei artei universale. Nici una dintre publicațiile vremii nu aveau posibilitatea să se pronunțe asupra fenomenului artei moderne, așa cum o avea *Gîndirea* ; nicăieri nu se concentraseră atîtea personalități ale tinerei generații, atîția intelectuali ce se vor afla printre promotorii lucizi și foarte informați ai unei critici plastice specializate, căutînd să descopere specificul actului de creație și înlocuind descrierea operei — adesea practicată pînă atunci — prin analiza ei. Blaga, Vianu, Cisek, Al. Busuioceanu, Șirato, Ștefan Nenițescu sînt familiarizați cu mișcarea artistică europeană și, îndeosebi, cu aceea din Germania.

Curios, revista nu stăruie într-un chip deosebit asupra unei reprezentări a artei expresioniste, reproducerile din lucrări ale unor artiști aparținînd acestui curent sînt, totuși, puține. Dar discuțiile prilejuite de opera expresioniștilor au o reală adecvare a termenilor critici, vădind o înțelegere clară a problemelor fundamentale ale stilisticii acestei creații. *Gîndirea* a contribuit, neîndoielnic, la pătrunderea ideilor expresioniste în arta românească ; dar nu prin exemplul operelor reproduse în paginile revistei, ci prin autoritatea textelor teoretice. Fenomenul se producea într-un sens invers celui pe care îl contura activitatea, în această privință, a publicațiilor militante :

acolo, tendințele expresioniste ale graficii reproduse în reviste nu erau susținute de intervenții teoretice concludente.

Grafica ilustratorului permanent al *Gîndirii*, Anastase Demian, nu era întru totul străină de viziunea expresionistă [1]; simplificările emblematice ale vinietelor lui aveau un fel de candoare ce ducea cu gîndul la unele modele din anluminurile gotice, reluate cîteodată și de artiștii germani. Dar exasperării expresioniste îi lua locul o atmosferă calmă, de miracol lipsit de mister, umanizat, ca în poezia lui Emily Dickinson sau în naivele interpretări ale meșterilor iconari din satele românești.

Numărul 4/1924 al revistei publică, într-o planșă *hors-texte*, reproducerea unei celebre litografii a lui Munch : *Camera mortuară*. Un comentariu al lui Tudor Vianu însoțea lucrarea artistului norvegian, prilej de a sublinia și cîteva sensuri generale ale expresionismului. „S-a observat în arta nouă tendința de a porni nu de la viziune, ci de la complicate conținuturi sufletești. Pentru a desemna această tendință, s-a găsit numele de «expresionism», deși nu este acela care exprimă cu mai multă limpezime primatul factorului intern“ [2]. Și, trecînd la lucrarea în cauză, Vianu relevă : „Munch năzuiește să exprime misterul morții. El vrea un conținut absolut, un sentiment metafizic, în felul în care pînă acum numai muzica și poezia au încercat să îl exprime. Și pentru aceasta, el n-are ce face cu oamenii reali și cu gusturile pasiunilor lor relative. Oamenii sînt tratați ca valori simbolice“ [3].

Șirato, acest spirit exact, cu o cultură teoretică solidă, a cărui artă vădește, nu o dată (mai ales la începutul anilor '20), o clară disponibilitate expresionistă, nu pledează niciodată în cronicile lui pentru estetica mișcării. Cred că nu greșesc observînd că el nu rostește niciodată cuvîntul *expresionism*. Dar demonstrația sa lasă uneori să se întrevadă o atracție deosebită pentru argumente care au fost produse și de teoreticienii curentului.

Arta plastică românească, studiul lui Șirato care a constituit, la data apariției, una dintre contribuțiile esențiale la revelarea valorilor moderne ale folclorului nostru, a fost publicat inițial în fruntea primului număr al *Gîndirii* (15 octombrie 1924). Sensul lui era, înainte de toate, polemic : urmărea să scoată în evidență specificitatea sensibilității picturale românești, pornind de la temeiurile artei populare, ceea ce se opunea categoric ideilor unor comentatori care con-

[1] Demian a colaborat și la revista lui Barbusse, *Clarté*, unde erau găzduiți scriitori de orientare expresionistă.
[2] *Gîndirea*, IV, nr. 4, 1 dec. 1924, p. 118.
[3] *Ibid.*, p. 182.

testau orice caracter personal al artei noastre naționale [1]. „Întreaga artă populară, relevă Șirato, atestă o ridicată «conștiință formală», un refuz al naturalismului" [2]. „Arta țăranului român e de invenție, de concentrare, pătrunzînd prin sentiment pînă la esențialul formei. El nu copiază și nu imită natura. Natura o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric : forma liberată de existența corporală. Pe covoare și scoarțe, linia, pătratul și alte forme geometrice sînt organizate și proporționate dimensional, în culori primare, ce sînt gustate cu puterea unui spiritualism estetic. [...] Liniei șerpuite sau elipsei, ca și imitațiilor directe după natură, în forme convulsive, sinuoase, simțămîntul său le opune austeritatea unei atitudini concentrate, a unui spiritualism animat".

Ideile lui Șirato, nu încape îndoială, pot fi puse cu greu pe seama unei directe influențe expresioniste ; ele concordă, așa cum s-a spus, cu ale celor mai mulți comentatori ai artei noastre de pe atunci, de la Iorga la Blaga. Dar, în cazul lui Șirato lucrurile prezintă un caracter special : sîntem la mijlocul deceniului al treilea, cînd pictorul părea că se despărțea definitiv de amintirile expresionismului. Probabil că momentul de extremă intensitate al receptării curentului fusese cel din jurul lui 1912—1915. Era perioada colaborării cu desene antiburgheze, antipoliticianiste la revista *Cronica*. A pictării unor tablouri de tipul *Saltimbancilor* sau *Turcoaicelor la Moși,* în care se descifrează ecouri din arta lui Ensor : e, în esență, aceeași temă a clovnului care ascunde, sub masca grotesc-surîzătoare, disperarea și suferința.

Acum, însă, în 1924, Șirato inaugura o perioadă nouă, în care sintaxa cézanneiană juca un rol determinant ; poezia cuprinsă în spațiul organizat cu rigoare geometrică era tălmăcită într-o succesiune de planuri colorate, foarte depărtată de viziunea expresionismului. Așa încît apropierea de valorile artei folclorice nu avea neapărat un înțeles asemănător celui care se degaja din căutările grupului de la München.

Poate că rolul lui Oscar Walter Cisek în difuziunea ideilor expresioniste a fost întrucîtva exagerat. Titular al cronicii plastice de la *Gîndirea* (între 1923 și 1929), el a impus, în primul rînd, criteriile unor judecăți lucide de valoare. Dealtfel, Cisek a fost una dintre personalitățile care au dat prestigiu unei preocupări intelectuale care, pînă la generația de critici dintre cele două războaie, era pusă în legătură numai cu „gustul" comentatorului. La *Gîndirea,* la *Ideea europeană,* la *Cugetul românesc,* la *Klingsor* el a determinat abordarea problemelor artei dintr-o perspectivă mai complexă. E adevărat că el a

[1] Vezi D. Micu, *op. cit.*, p. 163.
[2] *Ibid.*

fost unul dintre cei dintîi care au susţinut arta unor expresionişti, de pildă a lui Hans Eder, sau a unor pictori cărora comentatori mai recenţi au crezut că le pot descoperi afinităţi cu mişcarea artistică germană (Ressu, Ştefan Dimitrescu, Theodorescu-Sion). Dar acest fapt trebuie pus în legătură cu efortul cronicarului de a releva autenticele valori, uneori comentate de alţii cu un fel de rezervă : nu numai Petraşcu, Pallady, Brâncuşi, Iser, Han, Miliţa Petraşcu, Bunescu, Steriadi, Medrea, Dărăscu, dar şi foarte tinerii Sabin Popp sau Catargi s-au bucurat de marea încredere a lui Cisek care s-a vădit a fi un om cu o extraordinară intuiţie, adeverită, foarte adesea, de evoluţia ulterioară a lucrurilor. El n-a făcut, însă, niciodată critică *partizană* şi convingerea cu care-i susţinea pe expresionişti se datora încrederii în forţa artistică a unor pictori şi sculptori talentaţi, fără ca aceasta să reflecte preferinţele pentru un stil anume.

O prezenţă originală în marginea expresionismului românesc (fără ca artistul să fi aderat pe deplin la estetica mişcării) este aceea a lui Aurel Jiquidi. Universul creaţiei sale e clădit în jurul a ceea ce se numeşte de obicei *tipul* unei epoci. S-a constatat de mult că între Jiquidi şi Caragiale (a cărui operă a fost ilustrată de artist) există o certă înrudire de spirit. Lumea lui Jiquidi îşi trăieşte drama cu o sfîntă inconştienţă : nu e lumea destrămărilor şi pustiirilor sufleteşti expresioniste. Dar, cînd atinge zonele grotescului, desenatorul e necruţător, caricatura lui devine un atac împotriva unor făpturi secătuite de orice urmă de umanitate.

Un oraş apăsător, cu cafenele pline de beţivani cu înfăţişare trivială, cu doamne strident fardate, cu chefuri şi cu mese mari de familie, în faţa cărora se declanşează instinctul vulgar al nesăturatei pofte de băutură şi de mîncare. Lăutari amărîţi cîntînd în faţa unor mese goale ale „crîşmelor fără muşterii", negustori ambulanţi ducîndu-şi coşurile cu marfă puţină, orchestre de orbi îngrămădindu-se, stîngace, în colţuri de stradă, birjari zdrenţăroşi moţăind pe caprele trăsurilor cu cai slăbănogi. O lume necăjită se înghesuie în tramvaie, în săli murdare de aşteptare, caută zadarnic o clipă de odihnă pe băncile grădinilor publice, trăieşte în case scunde, inundate de revărsarea apelor mahalalei : e pîndită de perceptor, de poliţai, de speculant.

Mizeria începe din copilărie : copiii din desenele lui Jiquidi trăiesc cu inocenţă tragedia. Sînt lustragii, vînzători de ziare, cu feţele livide. Dacă ajung la şcoală, sînt persecutaţi de profesori răi, cu figuri bestiale. Viaţa se încheie la fel de mizer ; cioclii plictisiţi poartă cosciugul şi, în urma dricului hodorogit, oamenii comentează cu un involuntar umor macabru : „A fost o înmormîntare frumoasă !".

Accentele cele mai virulente ale satirei sale sînt cele din desenele antifasciste (majoritatea publicate în *Cuvîntul liber).* Crimele legionarilor care-și ucid adversarii țintuiți pe paturi de spital și aprind ruguri cu cărți, visele de stăpînire a lumii, nutrite de hitleriști și de fasciștii italieni sînt înfățișate într-o linie abruptă : deformările portretistice, odioasele fizionomii au rostul unor puternice caracterizări psihologice.

Tot în *Cuvîntul liber* (dar și în alte publicații democratice, *Stînga, Societatea de mîine)* au apărut desenele lui Nicolae Cristea, fost elev al lui Marius Bunescu. Comentariile lui sînt consemnate într-o linie aparent nedecisă ; în realitate, contururile desenelor sale sînt o diagramă a unei sensibilități dureroase. O existență curmată brusc, la 28 de ani, dar trăită intens, cu participarea la dezbaterea celor mai grave probleme sociale. Oameni înghețați rătăcind pe ulițe în căutarea unei bucăți de lemn cu care să aprindă un foc, trăsuri așteptînd, triste, în ploaia nesfîrșită, înmormîntări ale săracilor reconstituie (sub influența, poate, a graficii lui Jiquidi sau a lui B'Arg) lumea sordidă a mahalalei bucureștene, cu oameni trudind din greu, cu copii famelici. Dar Nicolae Cristea se îndreaptă și spre o altă realitate a acestei lumi, în care ciocnirile sînt necruțătoare, existența însăși e mai încordată : uzina — „iadul", cum o numește graficianul într-un desen de-al său. Aici, el nu mai consemnează faptul divers, ci construiește alegorii. *Greva* e un zid de trupuri omenești, imposibil de străpuns, *Munca* e un calvar (dar unul dintre personaje ridică obrazul spre are, într-un zvîcnet de speranță), *Cîntecul muncii anonime* e o parabolă ce vorbește despre cei care, într-un superb efort, plămădesc realele valori ale vieții umane. Un *Accident de muncă* devine, sub fumul gros al coșurilor de uzină, un bocet, ritmat grav și prelung, cu aspre întreruperi ale cadenței.

În revistele de stînga au publicat și artiști care vor evolua apoi spre alte expresii stilistice : Aurel Ciupe (în *Societatea de mîine),* Gheorghe Labin (în *Critica actualității),* Vasile Dobrian (în *Cuvîntul liber, Șantier, Lumea Nouă* [1]). Dar și unii care, pînă la sfîrșitul carierei, au rămas credincioși viziunii expresioniste. Un artist reprezentativ pentru această categorie a fost Aurel Mărculescu. O prolifică activitate de ilustrator al revistelor progresiste *(Facla, Clopotul, Raza, Soarele, Valul, Torța, Horia, Glasul nostru, Cuvîntul liber, Veac, Literarische Blätter,* almanahul *Deșteptarea)* s-a însoțit cu aceea de editor al unor albume (îndeosebi de xilogravuri), *Parlamentul în caricaturi* (1926), *Alb și negru* (1935).

[1] Și albumele sale de gravuri, *Domino* (1936) și *Instantanee ale vieții de oraș* (1938) sînt concepute sub influența expresionismului.

Gravurile întrucîtva sentimentaliste, înfățișînd mahalale provinciale, cu cocioabe întunecate, clătinîndu-se în vînt (amintind atmosfera desenelor lui Jakob Steinhardt), alternează cu acelea în care fascismul și crimele sale sînt supuse unui violent rechizitoriu. Artistul a militat pentru demnitatea condiției umane ; a trăit tragedia lagărelor de concentrare de la Vapniarca și Savrani pe care, apoi (asemenea lui Gheza Vida, internat, după înfrîngerea Republicii Spaniole, în lagărul francez de la Saint Cyprien), a comentat-o în gravuri de o mare concentrare a emoției. Desenele care-i înfățișau pe Hitler și pe ai săi nu sînt caricaturi în sensul tradițional al cuvîntului : pe urma lui Goya și a lui Daumier, sînt pamflete compuse cu o pătimașă încredere în marile idealuri ale omenirii.

O operă de grafician care încorporează un caracter foarte personal e aceea a lui Gy Szabó Béla din anii '30. Încă de prin 1932, cînd evoca lumea sărăcimii de la periferia orașelor *(Mizerie, Tăietori de lemne)*, demonstra clare apropieri de sintaxa expresionistă. Dar o însușire mai limpede a modului de simplificare propriu viziunii acestei mișcări se relevă în ilustrațiile la *Cartea rîndunelelor* a lui Toller ; poate — scriam cu alt prilej [1] — că tensiunea interioară a poeziei acesteia l-a purtat pe artist spre arta expresionistă. Și în xilogravurile din albumul *Liber Miserorum* (1935), și în cele din *Liber vagabundi* (1939) linia și contrastele de alb și de negru amintesc de stilul graficii germane din revistele de stînga ale deceniului precedent. Și, de atunci înainte, creația lui se va afla nu o dată în orbita expresionismului pe care îl va ilustra în curbe ample, în siluete monumentale, proiectate cu vigoare pe cer.

Un alt artist, cu o personalitate puternică, a cărui viziune s-a impus în grafica militantă din gazetele progresiste *(Cuvîntul liber, Stînga)* e Vasile Kazar. Tragismul scenelor e accentuat de un regim subtil al deformărilor, de alungiri halucinante, de aglomerări ce se înscriu în forme complicate, noduri de siluete tratate într-o linie tăioasă. Spațiul optic a reinterpretat în discontinuități neașteptate ale perspectivei. În 1937 a publicat la Oradea un album, *Pita de mălai*, în care simplificările sînt încărcate de mai multă poezie, vibrația are un lirism elegiac ; cartea demonstrează, însă, un copleșitor sentiment de participare la drama celor umili, consemnat fără emfază, cu o simplitate teribilă.

Gheza Vida (a cărui apropiere de expresionism e prezentă și în rațiunea psihologică a modificării fizionomiilor, în mișcarea impetuoasă din sculptura sa de mai tîrziu, în fondul ancestral, venind — parcă — din străvechi civilizații, al simplificărilor lineare) înscria

[1] *Expresionismul*, Editura Meridiane, 1969, p. 193.

în *Sirena*, amintire a luptelor muncitorești din 1933, o imagine ritmată cu putere, într-o mișcare sacadată.

În zilele agitate din vara lui 1944 a dispărut fără urmă unul dintre cei mai înzestrați reprezentanți ai generației tinere de artiști militanți din România : petroșăneanul Leon Alex. Colaborase și el în presa progresistă, editase albume cu tematică antifascistă. Reconstituise imaginile de coșmar ale unei lumi terorizate și înfometate ; despotismul și abuzurile unui aparat birocratic kafkian era prezentat într-o viziune înfricoșătoare, într-un spațiu tulburat — ca la Kokoschka — de mari vîrtejuri. Totul părea că se năruie într-un cataclism ce zdrobea deopotrivă clădiri și oameni. Expresionismul lui Leon Alex este, cu siguranță, unul dintre cele mai semnificative momente ale istoriei mișcării de avangardă românești din epoca interbelică.

Despre Lascăr Vorel s-a spus că nu a fost „atașat unei anumite școli de artă" și n-a participat „direct la vreun curent al vremii" [1]. Faptul e adevărat sub raportul neadeziunii la programul grupărilor care activau în Germania, în vremea îndelungatei șederi a artistului în această țară. Începuturile sale artistice, la München (unde s-a stabilit pe la 1899, avîndu-l profesor pe Franz von Stuck, fostul maestru al lui Klee și Kandinsky), stau sub semnul *Jugendstilului* și al secesionismului ; a evoluat mai apoi spre un expresionism care aspiră să contureze profilul moral al unei întregi clase sociale : marea burghezie. Personaje cu priviri rele, cu un rîs mulțumit de sine care le strîmbă hidos obrazul, sînt surprinse în împrejurări caracteristice ale vieții mondene : la cabaret, în foyerul teatrului, la hipodrom. Culorile înseși, alburile și violeturile sînt aspre, reci, iar siluetele geometrizate abrupt aglomerează spațiul închis, sufocant.

Deformarea are, și aici, o funcție de caracterizare psihologică. Detaliul fizionomic e accentuat de cîte un cearcăn, de o rețea de riduri, de o dantură neregulată sau știrbă. Gura este elementul asupra căruia insistă Vorel, o gură rea și urîtă, cu buze strîmbe, cu dinți așezați la întîmplare, un fel de rană deschisă și infestată în obrazul puhav. Viziunea lui este — cum s-a spus — aceea a unui infern [2]. Această „urîțire metodică" a personajelor care populează imaginile lui Vorel amintește, desigur, de arta lui Grosz ; aceeași tendință de a integra lumea socială într-o viziune violent caricaturală, aceeași galerie de tipuri burgheze, agresiv abjecte. Dar compararea datării relevă un fapt surprinzător : Grosz a evoluat spre această viziune în anii de

[1] Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 38.

după 1918, data morții artistului român, ceea ce confirmă, fără putință de tăgadă, originalitatea lui Vorel.

Scenele cu acrobați — personaje cu torsul puternic, musculos, dar cu craniul mic — se încadrează în aceeași modalitate de analiză mizantropică a lumii. Un panopticum cu indivizi mărunți, care nu știu să gîndească.

Poate că *Posedații*, una din ultimele opere ale lui Vorel, se înscrie și mai precis în stilistica expresionistă. Tema, frecventă la artiștii *Punții*, dădea artistului putința de a analiza unele psihologii exaltate. De fapt, analiza aceasta se păstrează în limitele alegoriei, a tipologiei de factură romantică : personajele care umplu spațiul, determinat geometric, aglomerare de trunchiuri de piramide și de prisme, au priviri halucinate, gesturi exacerbate, figuri mistuite de spaime. Sînt reprezentări ale cîte unei categorii sociale, judecători și ofițeri, bancheri și oameni de lume, ceea ce dă descrierii lui Vorel un caracter polemic precis.

În lucrările dedicate oamenilor și locurilor din țara sa de obîrșie, viziunea lui se modifică fundamental. Țăranii de pe malurile Bistriței se mișcă într-un peisaj de un copleșitor lirism, cu orizonturi înalte, luminate de un soare molcom. Siluetele lor au o monumentalitate cordială, accentuată de albul curat al veșmintelor. O întoarcere nostalgică spre priveliștile copilăriei a unui artist care, așa cum se deslușește limpede din lucrările acelei vremi, se simțea sufocat între zidurile înalte ale orașelor unde-și trăia îndepărtatul exil.

Critica recentă a izbutit să schițeze sensul orientării expresioniste a lui Hans Eder. „Experiența frontului — se spune — nu-l conduce spre degajarea unui tip de umanitarism activ (fie el și teoretic, sau practic artistic) ci-l traumatizează definitiv". [1] Cazul artistului brașovean nu este, firește, singular : istoria artei europene din acest secol cunoaște destule exemple ale transformării viziunii sub acțiunea tragicelor evenimente ale războiului și ale crizei sociale și morale care le-au urmat. „De aici începînd de fapt... avem de-a face cu acel Hans Eder — artistul pe care l-a cunoscut opinia publică românească și care trăiește sub semnul a ceea ce am numi *expresionismul convertit*" [2].

Un expresionism a cărui substanță nu e nici misticul, nici extaticul, cosmicul sau originalul ci *crisparea* [3]. Lumea picturilor lui e dominată, de multe ori, de un destin implacabil, al suferinței și al neîmplinirii. Nu numai în scenele din timpul războiului (cum e *Exe-*

[1] Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, Editura Meridiane, 1973, p. 24.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

cuție la Turka, pictată în 1914), unde narațiunea e brutală și faptele au un înțeles net, imposibil să fie interpretat altfel decît se înfățișează, sălbatice, dureroase, privirii. Nici numai în peisajele cu fabrici în ruine (datînd tot din anii războiului), ziduri în care găvanele goale ale ferestrelor comunică o tensiune aproape insuportabilă. Ci și în peisajele rurale, pictate cu un deceniu mai tîrziu (1926) : fundaluri neliniștite, cu munți ce par a se prăvăli peste casele umile, cruci cu trupuri răstignite în primul plan al imaginii, pe sub care trece Moartea însăși. Un tablou care „a fixat pentru mult timp privirile" lui Blaga era *Crucifixul în marginea satului.* „Lemnul simbolic din față ține în piroane un Isus care se zvîrcolește parc-ar voi să fugă de pe cruce. Cît timp nu observi liniștea cu case și dobitoace cuminți din planul al doilea, crezi că asiști la o răstignire, atît de convulsiv mișcată e toată făptura Cristosului de pe cruce. Iluzia aceasta, corectată ulterior prin observarea contrastului în toate privințele dintre planul dintîi și al doilea, a fost cred chiar în intenția pictorului ; ea întărește în orice caz în deosebită măsură sugestia puternică și tragică a tabloului" [1]. Într-o epocă în care pictura românească dădea satului înțelesul unui spațiu al liniștii, al păstrătorului unor valori spirituale străvechi, Eder descoperă și aici febra angoaselor, presimțirea sfîrșitului. De la scenele de periferie, comentate — prin 1921 — în imagini în care întreaga perspectivă e închisă, sufocant, între ziduri cu ferestre oblonite, iar personajele au o figură dezumanizată și pășesc șovăielnic pe caldarîmul murdar, pînă la alegoria din 1926, drumul trece — evident — prin zonele cele mai întunecate ale expresionismului.

Singurul artist important din România care a pornit direct de la tezele lui Kandinsky și ale celorlalți artiști de la *Călărețul Albastru* a fost Ioan Mattis-Teutsch. Mișcarea artistică la care a aderat a fost integralismul ; a făcut parte din redacția din Paris a revistei bucureștene care, în primul număr, condamna individualismul, cerînd artistului integrarea în societate : „Nu indivizi arhangheli plutind peste societate ; prinși în angrenaj, trăim în, prin, pentru ea". Adeziunea la integralism coincide cu încheierea ciclului de *Flori ale sufletului,* creat între 1919 și 1924, care ilustra teoria kandinskiană a ritmului de forme convexe și concave și a aportului culorii la această construcție. De fapt, observam cu alt prilej [2], lucrările acestei perioade amintesc și de cromatica tablourilor lui Franz Marc, deși tendințele de abstractizare sînt mai accentuate în arta brașoveanului. Artistul se apropie de direcția metaforică a expresionismului, de ceea ce s-a numit „expresionismul muzical".

[1] Lucian Blaga, *Ferestre colorate,* 1926, pp. 37—38.
[2] *Pictura românească,* București, Editura Meridiane, 1976, p. 328.

„Personalitatea artistică a lui Mattis-Teutsch a îmbinat cu o rară intensitate simțul înnăscut pentru dialectică, cu cultura filosofică marxistă. Pentru el, universul a constituit întotdeauna un sistem de mișcări, iar în arta sa se concretizează această mișcare sesizată periodic la un grad de organizare din ce în ce mai înalt, de la «fioritura sufletească» a modului expresionist de a picta simțăminte, trecînd prin figurile gotice ale seriilor de tablouri cu axa verticală — și pînă la monumentalele formule de mișcare compuse numai din fețe și mîini, din ultima perioadă“ [1].

Semnificativ, debutează la „Herbst Salon“ organizat de gruparea *Der Sturm* la Budapesta, în 1913 (cu patru ani înaintea primei sale expoziții personale). În 1916 aderă la *Ma* celebrul grup budapestan al intelectualilor de stînga și sub auspiciile ei își va deschide expoziția din 1917 și își va publica primul album de linogravuri. Prefața la catalogul expoziției era scrisă de Kassák însuși, și stilul evocă limpede ideile acestui spirit rector al revistei din Budapesta : „Nu este omul avînturilor furibunde și al predicilor împodobite cromatic. Are o fire parțial pasivă însă o metodă nervos-neliniștită — precum neliniștitor este întotdeauna rezultatul muncii sale. Cauzele acestui caracter al operei sînt înrădăcinate în epocă. De aici unitatea fermă a tablourilor, puritatea culorilor simțite și distilate prin sentiment și prin creierul sistematizator — ca și ritmul liniilor lucrative, depășind limitele materialului și prelungindu-și compoziția pînă în cosmos“ [2].

Adeziunea la *Der Sturm* adaugă unor înclinații spre abstractizarea imaginii și reducerea ei la semn, influența „marilor contemporani analitici“ [3] : Archipenko, Chagall, Kandinsky, Marc, Mondrian. În vara lui 1921, Mattis-Teutsch expune la Berlin împreună cu Archipenko și Klee iar, ceva mai tîrziu, în același an, cu Chagall. Prestigiul său e confirmat și de prezența unei reproduceri a unei linogravuri în antologia editată în 1954, în memoria lui Walden : acolo, numele lui Mattis-Teutsch figurează alături de cele ale lui Otto Nagel, Archipenko, Marc, Léger, Chagall, Arp, Kokoschka, Moholy-Nagy, Kandinsky, Klee.

A căutat realizarea unor efecte simfonice ale culorii, dar a cercetat — mai asiduu decît Kandinsky sau Marc — implicațiile raporturilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile cromatice tălmăcesc o tensiune sufletească predispusă să capteze efluviile luminii, esențele spiritului uman. A căutat structurile esenței universale și

[1] Zoltan Banner, *Mattis-Teutsch*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 12.
[2] Cf. *ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*

le-a exprimat în picturi și sculpturi al căror sens simbolic — deși nu întotdeauna ușor de descifrat, e mărturia unei conștiințe tulburate de grave întrebări. „Sînt copilul secolului XX — va spune el. Ca artist privesc, de la bun început, dintr-un unghi propriu tot ce se petrece în jurul meu și pășesc pe drumul ales consecvent, drept înainte" [1].

Trecerea prin expresionism n-a fost de lungă durată : în 1929 se marca apogeul constructivismului lui Mattis-Teutsch. Expune cu gruparea *KUT* din Budapesta, cu artiștii din grupul bucureștean *Arta Nouă* (Marcel Iancu, Maxy, Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner, Milița Pătrașcu, Al. Brătășeanu). Comentariile criticii sînt extrem de favorabile, atestînd însușirile unei arte ce, plasîndu-se într-un teritoriu de spiritualitate specifică acestei țări, comunica — fără complexe — cu arta europeană. Otto Brattskoven, cunoscut critic de artă berlinez, nota : „Ca observator al manifestărilor de artă întîlnesc între primii artiști moderni creatori de noi forme artistice, o personalitate remarcabilă : Mattis-Teutsch, al cărui efort spre un nou tip de OM reușește pe deplin să ne dea opere plastice adecvate scopului înalt ce își propune" [2]. Iar Eugen Jebeleanu comenta în termeni foarte exacți concepția artistului brașovean, scriind în *Gazeta Transilvaniei* : „Dogma sa : crearea omului veacului nostru, în plastică, printr-o proporționare nouă a formelor. Redarea perspectivei mișcate, prin vizionarea omului în același tablou, pe planuri și poziții diferite. Stabilirea formelor umane prin linii. Cristalizarea. O cristalizare nu însă ca la cubiști : în muchii și planuri geometrice rigide, ci una în purități : neo-clasică. Pentru un secol-mașină Mattis-Teutsch a descoperit cu puterile sale idealul omului contemporan" [3].

Dar atunci artistul se și îndrepta spre o altă viziune, spre o altă sintaxă plastică. Experiența expresionismului se consumase, nu fără a lăsa urme în întreaga lui creație și în teoria artistică elaborate de acum înainte.

Fără să fi cunoscut decît puține exemple de artiști care să se fi supus statornic principiilor estetice ale expresionismului, arta românească a înregistrat, totuși, în unele momente ale evoluției unor pictori și graficieni, ecouri tematice și stilistice. Amelia Pavel semnalează asemenea inflexiuni de factură expresionistă în preluarea motivului arlechinului și dansatoarei în arta lui Iser, Iorgulescu-Yor, Sabin Popp (care, „spiritualizînd motivul, operează transferul lui către o hieratizare prin mască a fizionomiei"), a lui Maxy — autor, în 1923, al unei *Madone* „în structuri volumetrice care se identifică cu un costum

[1] Cf. Mihai Nadin, *Prefața* la Catalogul expoziției Mattis-Teutsch, Brașov, 1968, p. 4.
[2] Cf. Zoltan Banner, *op. cit.*, p. 24.
[3] Cf. *ibid.*

de arlechin" şi al unui portret al lui Tristan Tzara „pe o schemă clovnescă". Marcel Iancu pictează o *Paiaţă* ; Albert Nagy, un clovn „de o mare adîncime simbolică" [1].

Simpla însuşire a unui motiv nu echivalează, bineînţeles, cu adeziunea la ideile unui curent artistic. Dar crearea unui număr, totuşi, mare de lucrări care, într-un răstimp de cîţiva ani, dezvoltă o temă aproape necunoscută pînă atunci artei noastre nu poate să nu atragă luarea-aminte a istoricului culturii. Tot Amelia Pavel [2] crede că „înmulţirea şi reînnoirea interpretării figurilor de ţărani", mai ales în arta transilvană (exemplele sînt cele ale graficii lui Nagy István, Aurel Popp, Gy Szábo Bela, Demian, Kazar) „consolidează o practică a figuraţiei expresive, de astă dată mai direct legată, în xilogravură, de sistemul limbajului gravurii expresioniste germane al reprezentanţilor grupării *Die Brücke*". Să recunoaştem, însă, că motivele pentru care modelul artiştilor de la *Die Brücke* a trebuit să aştepte un sfert de secol pînă să-şi afle ecou în creaţia românească nu sînt, totuşi, prea limpezi.

E foarte adevărat că tema ţărănească e tratată, în acest uimitor deceniu al patrulea al artei româneşti, de unii gravori „aparţinînd altor direcţii de gîndire estetică şi socială decît celor care au determinat înflorirea graficii militante" [3] (exemplele sînt Nicolae Brana, Marcel Olinescu, Maria Pillat-Brateş) ; că, şi la ei, tehnica predilectă e aceea a xilogravurii, că simplificarea hieratică se realizează în sensul încorporării „referinţelor la arta medievală românească" [4]. Dar nu sînt foarte sigur că artiştii români au avut nevoie de exemplul revistei hamburgheze *Genius* (care nu mai apărea din 1924) pentru a descoperi rodnicele sugestii moderne ale artei bizantine (dealtminteri, publicaţia germană nu a susţinut decît în unele momente ale activităţii sale ascendenţele bizantine ale expresionismului promovat de ea). În deceniile al doilea şi al treilea, conştiinţa raporturilor culturii vechi româneşti cu aceea a Bizanţului fusese susţinută de studii istorice de mare prestigiu, cum erau cele ale lui Nicolae Iorga : *Formes byzantines et réalités balcaniques* şi — împreună cu C. Balş — *Histoire de l'art roumain ancien,* pentru a aminti doar două titluri din impresionantul număr de studii consacrate de savantul român istoriei politice şi culturale a Bizanţului, apăruseră în 1922 (iar *The Byzantine Empire* se publicase la Londra încă din 1907).

La sfîrşitul deceniului al treilea şi în primii ani ai celui următor, studiile de bizantinologie relevă o realitate culturală specifică :

[1] *Op. cit.*, p. 87.
[2] *Ibid.*, p. 89.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.* p. 90.

George Balș, I. D. Ștefănescu, Ștefan Meteș, Vasile Grecu, Orest Tafrali și — dintre străini — Paul Henry, André Grabar adaugă elemente fundamentale unei imagini care începuse a se constitui, cu argumente riguros științifice, încă dinaintea primului război mondial.

În orice caz, cu efecte mai profunde sau cu altele ce nu au avut decît urmări trecătoare, expresionismul a cuprins unele zone ale artei românești interbelice. Amelia Pavel le-a descoperit în creația unor pictori și graficieni atît de diferiți temperamental cum au fost Iser, Ressu, Ștefan Popescu, Tonitza, Arthur Segal, Corneliu Mihăilescu, M. H. Maxy, Andrei Mikola [1], Iorgulescu-Yor, Sabin Popp, Leon Alex [2], Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu, Aurel Jiquidi, Artur Kolnik, Vasile Dobrian [3], Elena Popeea [4], Țuculescu [5], Theodorescu-Sion [6], Mattis-Teutsch [7], Hans Eder [8], Ștefan Dimitrescu, Alexandru Phoebus, Eugen Pascu, Iosif Klein, Magdalena Rădulescu, L. Schmierer-Roth, Merica Râmniceanu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Margareta Sterian, Aurel Ciupe, Gheorghe Labin „și încă la mulți alții" [9]. Chiar și la Paciurea [10] sau Petrașcu [11] se intuiesc posibile raporturi cu expresionismul.

O listă atît de extinsă comportă, firește, controverse. De pildă, în cazul lui Paciurea, la care „valențele expresioniste ale *Art-Nouveau*-ului" implică mai curînd acceptarea ideii unui „expresionism latent în epoci diverse ale istoriei culturii", așa cum definea cîndva Sheldon Cheney, de pildă, stilistica expresionistă [12]. Sau la Petrașcu, pentru care „realizarea circuitului unic al energiei" (obținută — cum bine se observă — „nu atît prin concepția compozițională, cît prin concepția de tratare și expresivitatea materiei picturale") din peisajele marine nu mi se pare suficientă pentru a-l apropia pe artistul român de Rouault, pentru că, la artistul francez, „puterea evocatoare, la fel de net simbolică precum în vitraliile Evului Mediu", poate fi comparată cu „pictura folosită — ca la Pechstein, Kirchner, Heckel și Schmidt-Rottluff — pentru transmiterea unui mesaj — în cazul de față, mai mult religios decît politic sau social" [13].

[1] *Op. cit.*, p. 85.
[2] *Ibid.*, p. 87.
[3] *Ibid.*, p. 88.
[4] *Ibid.*, pp. 88—89.
[5] *Ibid.*, p. 89.
[6] *Ibid.*, pp. 92—94.
[7] *Ibid.*, pp. 94—95.
[8] *Ibid.*, p. 95.
[9] *Ibid.*, p. 96.
[10] *Ibid.*, p. 88.
[11] *Ibid.*, p. 91.
[12] *Op. cit.*, p. 316.
[13] Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, 1960, p. 328.

Dincolo, însă, de asemenea paralele, uneori poate discutabile, de lărgirea prea amplă a unghiului din care e privită, în perspectivă expresionistă, pictura lui Theodorescu-Sion (unde motivul copacului e, probabil, mai apropiat de viziunea decorativ-murală a unui monumentalism specific, cu implicații etniciste, în acel spirit al picturii lui Sion, prețuit de Cisek, al „doinelor copleșite de asprimea pămîntului și de toamnă“ [1]), observația că expresionismul și-a lăsat urmele trecerii prin cultura vizuală românească e pe deplin adevărată.

Cred, însă, că lipsa unor grupări organizate pe temeiul unui program clar expresionist e la fel de elocventă. Estetica mișcării a fost receptată mai ales în termenii ei sintactici și doar rareori în cei ai atitudinii filosofice față de universul vizibil și de cel ascuns privirii și intuit de simțuri. Un exemplu vrednic de atenție e cel oferit de pictura lui Țuculescu. „Manifestîndu-se în cuprinsul unei arte armonioase... și-a dat uneori seama de necesitatea de a-și disciplina în sensul clasicismului izbucnirile vulcanice ale temperamentului său, de a crea opere viguros și concentrat compuse, clare și distincte ca formă și gîndire. A căutat și cîteodată a izbutit să lucreze și în acest sens, dar predominante în creația sa rămîn operele cu caracter expresionist“ [2]. Neliniștea lui Țuculescu s-a rostit în dezlănțuite violențe cromatice. Folclorul a fost integrat în această viziune tocmai în înțelesul misterului spre care coboară din vechimi artistul popular, al lumii de mare tensiune a sentimentelor. Un univers cromatic în care negrul contribuie la construcția unei lumi fantastice, cu nopți neliniștitoare, cu cîmpuri agitate, parcă, de un vînt cosmic. Țuculescu a creat imaginea umanității tulburate de marile întrebări menite să descopere esențele, sensurile lăuntrice ale vieții. O artă de un dramatism adînc uman.

Dar constanta cea mai ferm desenată de expresionism în arta noastră e aceea a facturilor stilistice ale graficii militante. O creație care își impunea un țel declarat polemic apela, în chip firesc, la un stil al ritmurilor discontinue, al gestului energic, al reducerii la grotesc a categoriilor sociale pe care le ataca de-a dreptul. Sentimentul neantului, al prăbușirii sufletești e înlocuit, de foarte multe ori, de o adresă precisă a actului demascator.

[1] *Gîndirea*, IV, 8 (1 febr. 1925), p. 252.

[2] Petru Comarnescu, *Ion Țuculescu*, București, Editura Meridiane, 1967, pp. 13—14.

Un „expresionism după expresionism"

Un fenomen care atrage atenţia oricărui cercetător al culturii moderne e revenirea, în discuţiile critice din ultimii 10—15 ani a problemelor generale şi, foarte adesea, a semnificaţiilor unor episoade ale evoluţiei expresionismului. Să fie aceasta o dovadă a revirimentului unei mişcări despre care, încă de la începutul deceniului al patrulea, se vorbea ca despre un moment al istoriei trecutului ?

Polemica violentă care s-a stîrnit în jurul expresionismului în anii 1933—34 e astăzi din nou obiectul unor studii întinse căutînd să stabilească adevăratul caracter (nu numai filosofic, ci şi politic) al operelor create pînă atunci, în lumina propriilor opinii ale participanţilor înşişi la mişcare. Şi acestea sînt atît de contradictorii încît, la aproape o jumătate de secol de la evenimente, cînd adversităţile s-au netezit sub acţiunea nostalgicelor amintiri, nu e deloc uşor să se reconstituie o imagine obiectivă a ţelurilor şi orientării generale ale expresionismului. Bineînţeles, în primul rînd ale celui german.

În 1927, Becher — unul dintre cei mai activi participanţi la lupta antiburgheză a aripii de stînga a mişcării — constata : „Aproape toţi aceşti scriitori [expresionişti — n.n.] erau adversari ai războiului şi în 1918 s-au aflat de partea revoluţiei. Eşecul revoluţiei germane a avut ca rezultat banalizarea şi dezintegrarea expresionismului" [1].

La numai doi ani, un alt reprezentant al tinerilor intelectuali revoluţionari, Erwin Piscator, părea că respinge şi el modalităţile expresionismului : „Tot ceea ce se rosteşte [pe scenă — n.n.] trebuie rostit fără afectare, nu într-o manieră experimentală, «expresionistă» sau patetică, ci să rezulte dintr-un scop simplu, nedisimulat" [2]. Pentru ca, imediat după aceea, să precizeze : „Fireşte, nu trebuie să se ne-

[1] Johannes R. Becher, Über die proletarisch-revolutionäre Literatur in Deutschland" (1927) ; retipărit în *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*, Berlin, 1962, p. 19.

[2] Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Berlin, 1929, p. 30.

glijeze aplicarea noilor tehnici și mijloace stilistice din ultima perioadă artistică, în măsura în care o asemenea aplicare slujește scopurilor propuse și nu conduce la un rezultat artistic în sine și pentru sine. În toate problemele stilului, întrebarea decisivă trebuie să fie : vor putea spectatorii proletari să tragă un folos de pe urma acestui procedeu, sau vor fi plictisiți ori contaminați de idei burgheze ?" [1].

Accentele cele mai dramatice ale controversei vor apărea, însă, după venirea la putere a nazismului. Problema era extrem de gravă : a fost expresionismul în realitate o mișcare progresistă și revoluționară, așa cum pretinseseră mulți dintre membrii ei, sau ilustrase, pur și simplu, iraționalismul unei „gîndiri rostite cu sîngele din vinele fiecăruia" care favorizase, în mod obiectiv, ascensiunea fascismului german, indiferent de ideile și de intențiile expresionismului ?

Începută în ianuarie 1934 și reluată în 1937 și 1938, dezbaterea cu această temă s-a purtat în paginile a două reviste publicate la Moscova de emigranții germani, *Internationale Literatur*, editată de Becher, și *Das Wort*. Un factor care a atîrnat foarte greu în balanță a fost intervenția lui Benn, îndată după ce Hitler preluase puterea. Poetul pe care îl respecta întreaga generație expresionistă a vrut să dea impresia că e un purtător de cuvînt al întregii mișcări, publicînd în 1933 *Confesiunea expresionismului*. Ceea ce a avut drept rezultat discreditarea — chiar și în ochii foștilor aderenți — a unei orientări artistice și literare pe care, la rîndul lor, naziștii o priveau cu suspiciune din pricina activității revoluționare din anii imediat următori războiului, a atitudinii din vremea Republicii de la Weimar.

Așa încît nu poate surprinde intervenția unei personalități de talia lui Georg Lukács, membru marcant al Partidului Comunist ; eseul său, publicat în 1934, *Creșterea și prăbușirea expresionismului*, e socotit și astăzi valabil, „în demonstrația lui teoretică, deși nu și în toate concluziile sale" [2]. Critica aceasta împotriva expresionismului e „rațională, îndreptățită" [3], iar ignorarea conservatorismului implicat în expresionism, și asupra căruia atrăgea atenția Lukács (și, mai tîrziu, alți exegeți ai curentului), ar fi greșită [4]. Ideile expresionismului — releva eseul lui Lukács — erau nebuloase, iar conceptele de „burghez" și de „revoluție" cu totul imprecise ; un limbaj prea sentimental, o atitudine prea egocentristă a scriitorilor aparținînd curentului și, în consecință, incapacitatea lor de a surprinde altceva decît o vi-

[1] *Ibid.*
[2] György M. Vajda, *op. cit.*, p. 55.
[3] John Willett, *op. cit.*, p. 217.
[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, pp. 269—271.

ziune fragmentară a lumii nu făceau decît să pună la îndoială valabilitatea pretențiilor lor progresiste" și să dea putere opoziției (reale) față de primul război mondial. Din acest punct de vedere, considera Lukács, ei nu se deosebeau de social-democrația germană, a cărei ezitare dusese la înfrîngerea revoluției din 1918. Era întru totul firesc ca nazismul să privească expresionismul ca pe „o moștenire de care puteau să se folosească" și să-i confere „o origine ariană" ; Alois Schardt (care nu aderase la expresionism, dar era autorul unor teorii ce exercitau o fascinantă forță de atracție asupra multor membri ai mișcării și era el însuși un entuziast admirator al lui Nolde și al lui Marc) lansase conceptul „aspirației gotico-faustiene spre infinit", ce se poate urmări cum descinde de la Walter von der Vogelweide pînă la Barlach și Nolde.

Lukács semnala existența unor asemenea puncte de contact între ideologia expresionistă și nazism, conchizînd că mișcarea expresionismului nu poate juca decît un rol de subordonare față de cultura oficială a regimului lui Hitler.

Atacul unui alt teoretician marxist, Alfred Kurella, a fost încă și mai necruțător. Kurella — care fusese colaborator la antologia lui Wolfenstein, în 1919 — a publicat în *Das Wort*, în toamna lui 1937, un articol care-l lua drept țintă pe Gottfried Benn și ajungea la concluzia că expresioniștii se predaseră lui Hitler.

Ernst Bloch, membru de vază al mișcării filosofice marxiste, avea să replice — tot în paginile lui *Das Wort* — reproșîndu-i lui Kurella că argumentele sale nu luau în considerație decît fenomenul literar și că ignorau situația celorlalte arte. Chiar și Lukács — spunea Bloch — acordase prea multă atenție declarațiilor teoreticienilor mișcării și nu ținuse seama de realitatea creației literare înseși, care conținea — incontestabil — elemente ale unei gîndiri revoluționare. Din momentul formulării ideilor lui Lukács (cînd, e adevărat, raporturile expresionismului cu regimul nazist nu erau prea clare), avuseseră loc evenimente care limpeziseră mult situația : Expoziția Artei Degenerate fusese unul dintre acestea, demonstrînd că „balanța se înclinase înspre declararea stării de război". După Bloch, deci, „clișeele sentimental-umanitariste ale expresionismului" erau „învechite, puteau fi aruncate la fier vechi" dar — în nici un caz — nu erau profasciste.

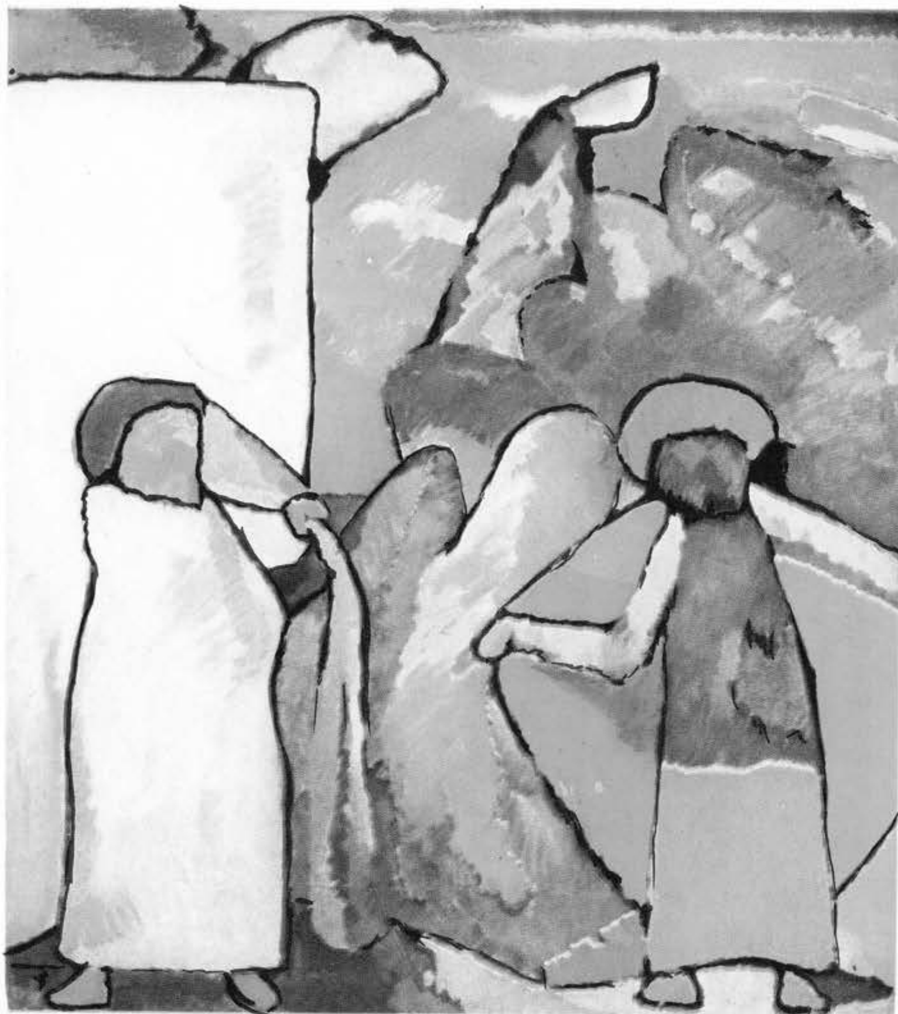
Cu tot prestigiul lui Ernst Bloch, unii participanți la dezbaterea din *Das Wort* se declarau părtași ai ideii că expresionismul nu era altceva decît un predecesor al fascismului. Imediat după cel de-al doilea război, această învinuire a fost repetată : dizertația lui Max Ferdinand Eugen van Bruggen, publicată la Amsterdam în 1946, susținea că ideile conținute de poezia expresionistă anticipaseră antiumanismul



Karl Schmidt-Rottluff – Răsărit de lună



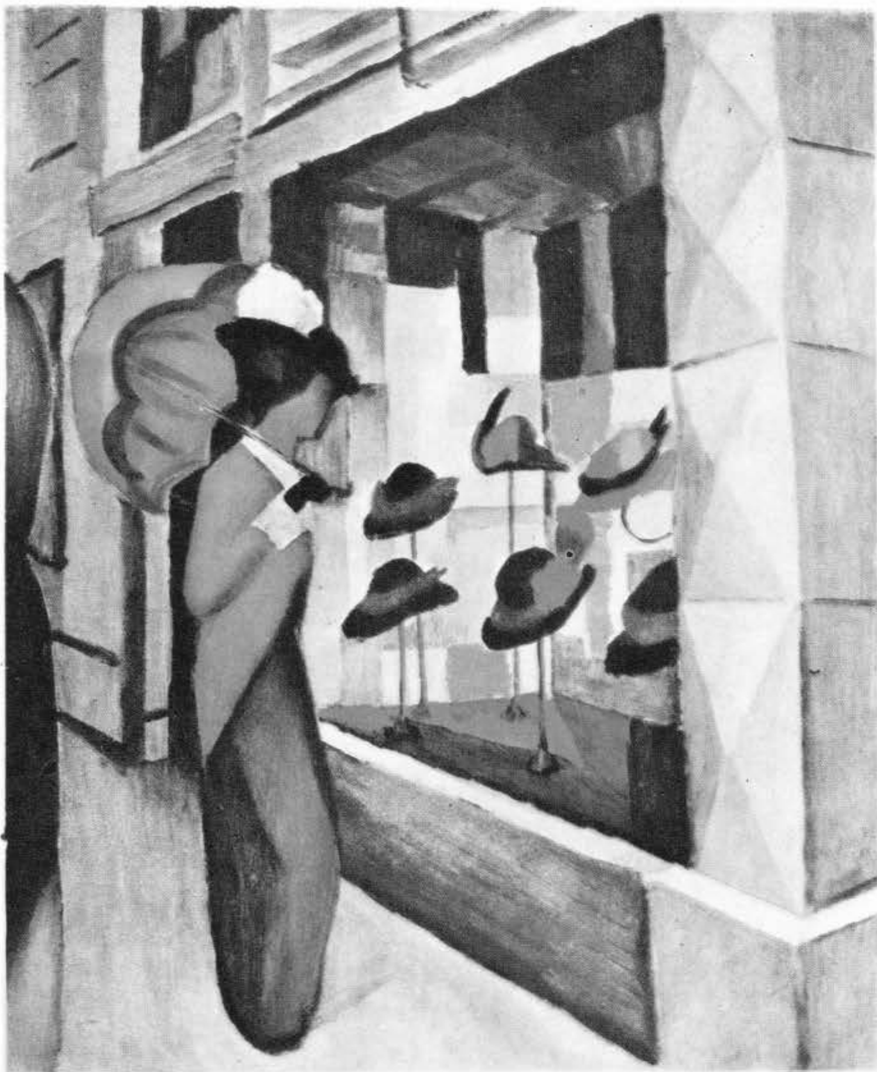
Max Pechstein – Interior



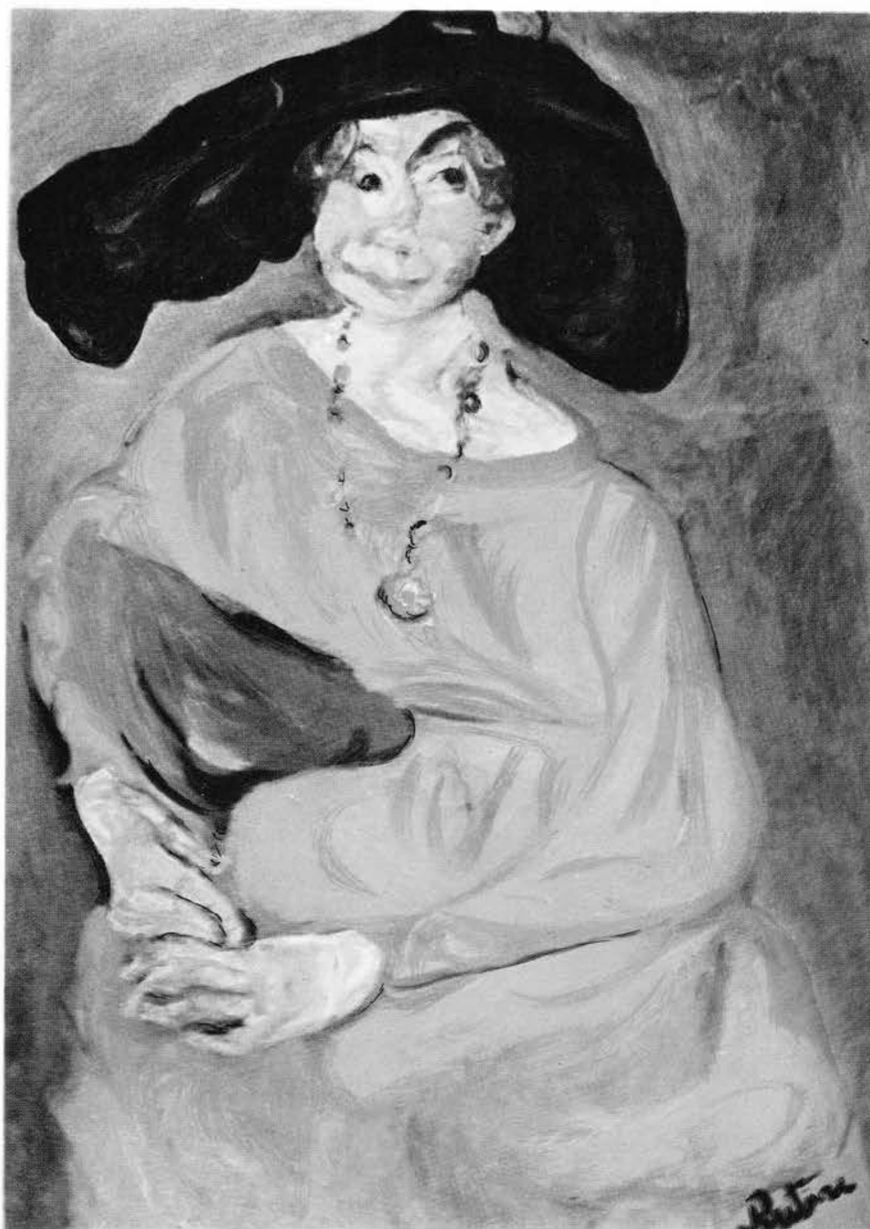
Wassily Kandinsky – Improvizaţie 6



Franz Marc – Cai albaştri



August Macke – Magazinul de pălării



Chaim Soutine – Femeie în roșu



Tonitza — Clovn



Mattis Teutsch – Improvizație

celui de-al treilea Reich [1]. Şi cercetătorul olandez „avea, desigur, dreptate. Dar, aşa cum ştiu, printre expresionişti erau şi dintre aceia care doreau să aducă radicale schimbări morale şi sociale, în folosul întregii umanităţi. O anarhie a sentimentelor şi a punctelor de vedere era predominantă [în expresionism], elementele pozitive şi cele negative amestecîndu-se necontenit. Un cadru comun a fost stabilit pentru reprezentanţii tuturor tendinţelor diverse ideologice, politice, morale" [2].

Un punct de vedere care mi se pare că surprinde mai exact esenţa problemei e cel al lui Ov. S. Crohmălniceanu. După ce insistă asupra ofensivei antiexpresioniste a nazismului („pentru Goebbels şi acoliţii săi, expresionismul nu era altceva decît «Kulturbolschewismus»") şi aminteşte de proscrierea operelor scriitorilor şi artiştilor expresionişti în Germania vremii lui Hitler, Crohmălniceanu conchide : „Nu se poate face abstracţie de adeziunea multora dintre ei la mişcarea revoluţionară din Germania ; publicaţii ca *Der Sturm* şi *Aktion* au trecut făţiş de partea Rosei Luxemburg şi a fracţiunii comuniste în 1918 ; Heinrich Mann, Fritz von Unruh, Ernst Toller, Johannes Becher, Bertolt Brecht, Max Hermann-Neisse, Alfred Döblin s-au numărat printre cei mai combativi scriitori antifascişti. Nu puţini germanişti au, în consecinţă, azi, tendinţa să idealizeze expresionismul sub raport ideologic, prezentîndu-l ca un utopism social pur, fără nici o notă reacţionară, generos şi funciar ostil oricăror presiuni totalitariste. La o asemenea imagine «înfrumuseţată» a curentului contribuie şi amintirile scrise în vremurile din urmă de puţinii săi supravieţuitori (Kasimir Edschmid, Kurt Hiller etc.). Judecata lui Georg Lukács, condiţionată conjunctural (era făcută în focul bătăliei politice din 1934), păcătuieşte prin unilateralitate, fiindcă apasă exclusiv pe ceea ce proiecţia aistorică, absolutizantă, şi iraţionalismul expresionismului au putut oferi ca punct de plecare fascismului" [3].

La încheierea războiului o nouă generaţie de intelectuali germani a vrut să afle care fusese, de fapt, obiectul atacului hitlerist împotriva artelor din deceniul al patrulea. Expresionismul oferea un subiect încă şi mai ispititor pentru cercetătorii literari şi pentru istoricii literari, fiindcă — în perioada anterioară venirii la putere a fascismului — reprezentase o direcţie dominantă în cultura germană. Şi fiindcă fusese ţinta unor aprinse controverse în care, atacat de ideologii lui Goebbels, fusese acuzat şi de marxiştii alături de care, cel puţin într-o anume etapă, se crezuse că avea să meargă, fără şovăire.

[1] Vezi György M. Vajda, *op. cit.*, pp. 55—56.
[2] *Ibid.*, p. 56.
[3] *Expresionismul şi literatura română*, pp. 270—271.

Necesitatea înnoirii tradiţiilor democratice ale Germaniei se afirma şi în cîmpul culturii ; tragica întrerupere produsă de fascism era privită ca un „hiat în evoluţia firească a unor arte creatoare, inspirate de vechile idealuri ale epocii lui Lessing şi Goethe" [1] şi „înnodarea noii evoluţii cu aceea a vremilor umanismului" [2] devenea absolut naturală.

În primele luni de după încetarea războiului, artiştii emigranţi au început să se întoarcă în patrie. Erau aureolaţi de anii de exil, de refuzul demn de a pactiza cu atît de detestatul regim al lui Hitler. Dar foarte puţini erau germanii care să-şi mai fi amintit de picturile exilaţilor (o bună parte dintre lucrări dispăruseră fără urmă în timpul prigoanei naziste, şi al războiului) ceea ce a făcut posibilă ivirea, în anii '40, a unei literaturi critice în care valorile erau, nu o dată, exagerate.

În septembrie 1945, Pechstein s-a întors la Berlin, unde şi-a găsit atelierul distrus de bombardamente ; curînd a fost numit profesor la Şcoala superioară de arte. La doi ani după aceea, Schmidt-Rottluff (întors şi el în Germania la scurtă vreme după încheierea armistiţiului) a fost numit, de asemenea, în corpul profesoral al şcolii, al cărei director devenise Hofer. Conrad Felixmüller, fostul membru din 1919 al revoluţionarei *Novembergruppe* din Dresda, a fost numit profesor la Academia din Halle, iar Heckel la aceea din Karlsruhe. În 1956, Dix a fost ales membru al celor două Academii de Artă din Berlinul democrat şi din cel occidental.

Rînd pe rînd, s-au întors Becher şi Wolff (amîndoi erau membri ai Comitetului Liber German, puternică organizaţie antifascistă), Döblin — care luptase în armata franceză (şi despre care tînăra generaţie — de pildă, Günter Grass — vorbea ca despre „învăţătorul" ei). Intelectualii noii Germanii ţineau să demonstreze că tradiţia culturală a patriei lor n-a fost ucisă de nazism. Şi, cum expresionismul era mişcarea al cărei nume a fost în chipul cel mai direct legat de persecuţiile anticulturale dezlănţuite de Goebbels, manifestările expoziţionale au acordat, vreme de şase sau şapte ani, o atenţie cu totul particulară grupărilor expresioniste : s-au organizat expoziţii ale artiştilor de la *Puntea* şi de la *Călăreţul Albastru,* precum şi din alte grupuri expresioniste la Berna (1938), St. Gallen (1949), Amsterdam (1949, 1951), Oberlin şi Minneapolis (1951), la Bienala din Veneţia din 1952.

[1] Christopher Middleton, *German Writing Today,* Baltimore, 1967, p. 15.
[2] Jerome Rothenberg, *New Young German Poets,* San Francisco, 1959, p. 21.

Lista titlurilor de studii consacrate, în acești ani, curentului e imensă : s-a creat și un termen special : *Expressionismusforschung* (= cercetarea expresionismului).

Cataloagele licitațiilor de lucrări de artă sînt extrem de semnificative. În 1956, la vînzarea colecției văduvei lui Walden, un portret pictat de Kokoschka a fost achiziționat pentru 56000 de mărci ; peste cinci ani, Galeria Tate din Londra îl cumpăra pentru 250000 de mărci.

Muzeele, cărora li se jefuiseră colecțiile în vremea administrației goebbelsiene, fac mari eforturi să și le reconstituie, plătind sume uriașe. E adevărat că unele picturi și sculpturi sînt donate de cei care le cumpăraseră, în anii '30, cu prețuri derizorii.

Dar expresionismul nu creează decît puține opere semnificative în perioada postbelică. S-ar părea că, ostenită de război sau conștientă de incapacitatea expresioniștilor de a se fi împotrivit cataclismului, scriitorii și artiștii nu se îndreaptă decît rareori spre soluțiile stilistice oferite de curent. Exemple, cum ar fi drama *În fața porților* de Wolfgang Borchert, reprezentată în 1947, sau picturile lui Karl Kluth, Wilhelm Grimm, Werner Scholz, nu sînt prea numeroase.

Altul pare a fi sensul mișcării ideilor artistice; nu o simplă revalorificare a stilului expresionist din anii '20, ci un mod specific de interpretare a sugestiilor unei arte mai recente. Îndeosebi „expresionismul abstract" american, a cărui primă expoziție s-a organizat în Germania în 1951, a avut un larg răsunet în pictura deceniilor următoare. Efectul a putut fi observat imediat în lucrările lui K.R.H. Sonderborg și ale grupării *Quadriga* (K. O. Goetz, Otto Greis, Heinz Kreutz și Bernhard Schultze, toți sub patruzeci de ani), care s-a constituit la Frankfurt în 1952.

În cele două Germanii, expresionismul e onorat mai ales pentru atitudinea angajată a unor membri marcanți ai mișcării. Tradiția lui Dix, Grosz, Felixmüller, Käthe Kollwitz e preponderentă în modelul expresionist pe care-l iau în discuție criticii și artiștii contemporani. Partizanii unei arte civice, îndreptată împotriva capitalismului, se bucură de stima tinerei generații de poeți și de artiști. Becher devine, în 1954, ministru al Culturii în guvernul Republicii Democrate Germane, iar Otto Nagel (fost membru al Consiliului Revoluționar al Soldaților, în 1918) e ales președinte al Academiei din Berlin (al cărei membru de onoare e Masereel). Prestigiul artei expresioniste se răsfrînge și asupra unor reprezentanți mai puțin impunători ai curentului, de pildă, soții Lea și Hans Grundig. Istoricul de artă Wolfgang Hütt din Halle e unul din cei care demonstrează amploarea tradiției artei angajate în cultura germană.

În 1955, cu un an înaintea morții, Gottfried Benn — care, în creația sa de după război se îndreptase spre idealul unei „poezii abso-

lute", în termeni asemănători acelora ce definiseră lirica lui T. S. Eliot [1] — se întoarce decis spre poezia expresionistă și scrie prefața unei antologii a *Liricii din deceniile expresioniste* care avea să vadă lumina tiparului, sub îngrijirea lui Max Niedermeyer [2], va rămîne un reper important în opera de revalorificare a expresionismului. Observînd lipsa punctelor comune de vedere ale poeților cuprinși în antologie, Benn ajungea la concluzia că „expresionismul fusese termenul german care a desemnat aceeași fragmentare a realității care a fost desemnată în alte părți ca suprarealism, futurism sau cubism". Îndatorirea unui supraviețuitor (așa cum era el însuși) nu putea fi alta decît „continuarea stoică a drumului plin de greșeli al unei generații și al fiecărui individ în parte, încercarea de a le limpezi, de a le preface într-un fel de cîntec al lebedei, ducîndu-le spre acel ceas al amurgului cînd bufnița Minervei pornește să zboare" [3].

La începutul acestui deceniu, un istoric al curentului se arăta uimit de „unul dintre cele mai ciudate aspecte ale culturii din sfertul de secol care ne desparte sfîrșitul războiului", și anume, „tot mai larga acceptare, în alte țări, a formelor de artă care, în trecut, ar fi fost respinse pentru că «erau prea specific germane»" [4].

Cu alte cuvinte, se constată că, foarte puțin fertilă în acești ani în patria ei de obîrșie, arta expresionistă a fost redescoperită de oamenii de cultură din alte părți. În Germania, ea era susținută de supraviețuitorii generației anilor '20 ; în restul Europei și în America, tinerii artiști aflau în modalitățile unei creații prin excelență polemice posibilitatea de a-și exprima atitudinea antiburgheză, oprobriul față de teroarea fascistă.

În Anglia și în Statele Unite, emigrația germană din perioada interbelică a determinat o transformare esențială a mentalității tradiționale. Criticul marxist american Fred W. Dupee scria în 1940 : „În întreaga lume contemporană influențele dominante nu mai vin de la Paris : *Bauhaus*-ul în design și în sistemul învățămîntului artistic, Brecht în teatru, Schönberg și Webern în muzică, Mies van der Rohe în arhitectură au devenit modelele cele mai influente" [5]. Desigur, nu toate aceste exemple aparțin expresionismului, dar ele aveau însușirea de a releva, așa cum observa, într-o altă împrejurare, John Wil-

[1] Benn ținuse în 1951 o conferință, *Problema liricii*, în care susținuse această orientare.

[2] *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden, 1956.

[3] Cf. E. B. Ashton, *op. cit.*, p. XII.

[4] John Willett, *op. cit.*, p. 225.

[5] Fred W. Dupee, „Radical Intellectuals", în *Time*, XXXV, 27 mai 1940, p. 96

lett, „valorile mişcării moderne din Germania care antrena, de fapt, pe un vast teritoriu, expresionismul" [1].

În 1966, Muzeul de artă modernă din Paris a organizat o expoziție intitulată *Fauvismul francez și începuturile expresionismului german,* manifestare pe care înainte de război cu greu și-ar fi imaginat-o un muzeograf parizian, pentru că „pe atunci, valorile tradiționale ale picturalității erau respectate chiar și de avangardă și, raportat la ele, expresioniștii (care, de atunci încoace sînt prezentați la loc de cinste în muzee) păreau teribil de sărăcăcioși în privința substanței picturale" [2].

O altă cauză a răspîndirii ideilor expresioniste era simpatia tinerei generații (fenomenul e semnalat mai ales în Marea Britanie) față de manifestările culturii antifasciste. La sfîrșitul deceniului al cincilea și în primii ani ai celui următor, o susținută campanie se desfășoară la Londra și în principalele centre industriale engleze, sub lozinca „Să nu îngăduim repetarea lui 1933 !" [3].

Pictorii evocă stăruitor genocidul fascist. Nu numai artiștii generației mai vîrstnice (Marcel Iancu e autorul unei tragice compoziții purtînd acest titlu, pictată în 1945), dar și mai tinerii Guttuso (albumul *Gott mit uns,* al cărui subiect e masacrarea partizanilor la Fosele Ardeatine, în 1944), Henry Moore *(Carnetul de schițe din adăpostul antiaerian),* Graham Sutherland, americanul Rico Lebrun *(Masacrul inocenților,* în 1948, și desene inspirate de teroarea Buchenwaldului), comunistul francez Boris Taslitsky *(Micul lagăr de la Buchenwald în februarie 1945)* își transformă arta într-un viguros act de acuzare. Sutherland și Lebrun au pictat, ceva mai tîrziu, monumentale *Crucificări* în care se deslușea o neîndoielnică înrudire de spirit și de viziune deopotrivă cu Grünewald și cu Picasso din *Guernica.*

Contactul brutal cu realitatea istoriei contemporane a dat romantismului britanic din anii '40 un accent mai puternic, îndemnîndu-l pe Herbert Read (în studiul său din 1951, *Arta britanică contemporană)* să descopere în expresionism, mai curînd decît în suprarealismul la care aderase în tinerețe, modalitatea cea mai adecvată cuprinderii sensurilor realității umane din acea vreme de cumpănă tragică. În Anglia, caricaturistul cel mai popular era Gerald Scarfe, a cărui linie sarcastică descindea, limpede, din grafica lui Grosz. „În parte, era — totuși — o chestiune de continuitate, așa cum se întîmpla cu Max Weber în Statele Unite, cu Josef Herman, cu Jankel Adler și cu artiștii influențați de ei în Scoția, cu discipolii lui Beckmann și ai lui Kokoschka pe ambele țărmuri ale Atlanticului, sau în reputația me-

[1] *Op. cit.,* p. 226.
[2] George T. Simons, *Textbook of Museology,* New York, 1970, p. 96.
[3] Vezi T. T. Phelps, *Modern British Culture,* Londra, 1961, pp. 89—91.

reu crescîndă a unui artist independent, David Bomberg, căruia cei din *Borough Group* din Londra i se recunoscuseră urmași“ [1].

În Franța, expresionismul postbelic provenea din alte surse decît acelea oferite de pictura germană : Buffet exploata griurile aspre ale lui Gruber și Giacometti, adăugînd țepoasele simplificări ale italianului un accent grotesc plin de gravitate și de compătimire“ [2]. O școală a expresionismului moderat s-a afirmat în Franța după ce reprezentanții generației mai vîrstnice au pierit, unul cîte unul. „E ca și cum expresionismul ar fi un mijloc prin care arta modernă devine din ce în ce mai mult *a noastră,* fără să-și piardă nimic din ceea ce e al ei“ [3] — scria Jean Cassou în 1946. Simplificările aspre din compozițiile lui Bernard Lorjou, inflexiunile tragice din portretistica lui Edouard Pignon, Yves Alix și a artiștilor care participau la expoziția anuală *Pictori-martori ai vremii lor* aparțin tendinței neoexpresioniste.

O personalitate marcantă a noii mișcări e Peter de Francia, care s-a stabilit în Anglia imediat după război. Studiase la Academia de arte din Bruxelles și lucrase o vreme împreună cu Guttuso ; artist al unei puternice conștiințe civice, el a pictat în 1958 o vastă compoziție inspirată de bombardamentul aviației franceze împotriva satului tunisian Sakiet, în timpul războiului de eliberare din Nordul Africii de sub dominația colonialistă. „O nouă *Guernica* a epocii moderne !“ — exclama un critic [4].

Aceeași deznădăjduită intensitate, aceeași patimă a adevărului se degajează din picturile lui Francis Bacon, unul dintre cei mai de seamă artiști ai Angliei moderne. Portretele lui, schimonosite de un strigăt de durere, amintesc foarte limpede de *Țipătul* lui Munch, dar sugerează și o teribilă înrudire spirituală cu personajele lui Samuel Beckett. Ceea ce nu e deloc surprinzător : raporturile Teatrului Absurdului cu iraționalismul expresionist și, prin acesta, cu teatrul german al anilor '20 au fost discutate în mai multe împrejurări [5].

În Scoția, o grupare influentă a poeților din deceniul al cincilea, *Noul Apocalips,* își recunoaștea drept înaintași pe William Blake și pe artiștii de la *Călărețul Albastru* pe care, în prefața antologiei *Călărețul alb,* din 1941 (adevărat manifest al grupului), îi declara „cei mai radicali novatori ai artei moderne“. În aceeași vreme, poeți proeminenți, Dylan Thomas și David Gascoyne (fosta căpetenie a tardivei

[1] John Willett, *op. cit.*, pp. 228—229.
[2] Michel Ragon, *L'Expressionnisme,* Lausanne, 1966, p. 120.
[3] Cf. John Willett, *op. cit.*, p. 229.
[4] Jean Monteaux, „Peter de Francia“, în *Les Arts,* II, mai 1959, p. 67.
[5] Vezi, de exemplu, Nathan A. Scott, *Samuel Beckett,* Londra, 1965, pp. 39—56.

şcoli suprarealiste britanice din anii '30), cultivau şi ei o poezie a viziunii apocaliptice, de certă origine expresionistă.

Fenomenul literar cel mai caracteristic pentru răspîndirea ideilor expresioniste e reprezentat de apariţia explozivă, derutantă a poeţilor *beat* din America, a căror atitudine profund antiburgheză, tragică mărturie a neadaptării la societatea de consum, e concentrată în romanul lui Jack Kerouac, *Pe autostradă,* sau de poemul lui Allen Ginsberg, *Kaddish,* amîndouă publicate la răscrucea dintre deceniile al şaselea şi al şaptelea. Straniul amestec de legendă biblică, de misticism oriental, de utopie şi de anarhism zgomotos conţine, fără îndoială, elemente ale expresionismului.

În cultura multor ţări în curs de dezvoltare (mai ales ale celor din Africa şi din zona Caraibelor, unde tradiţiile artei folclorice şi ale miturilor africane sînt foarte puternice) „artiştii şi poeţii s-au apropiat de expresionism şi de elementele lui simbolice mai mult decît de orice altă şcoală europeană“ [1]. E şi firesc : expresioniştii au înţeles profunda semnificaţie modernă a sculpturii africane şi stilistica ei le-a fost permanentă sursă de inspiraţie a modificărilor formale, în vreme ce alte curente (de pildă, cubismul) s-au îndepărtat relativ repede de structurile care constituiseră temeiurile tipului deformării adoptate la început. S-a stabilit, astfel, o relaţie permanentă între arta africană şi pictura expresionistă, relaţie care s-a conturat mai precis după război.

Grafica unor publicaţii africane (de exemplu *Black Orpheus,* care apare în Nigeria) poartă semnul incontestabil al înrîuririi expresioniste. Pictori din diverse ţări ale Africii şi Caraibelor le-au sugerat comentatorilor pronunţate apropieri de viziunea expresionistă : artistul zimbabwe Thomas Mukarobgwa (comparat cu Nolde), sudanezul Ibrahim El Salahi, nigerianul Demas Nwoko, angolezul Valente Malangatana, guianezul Aubrey Williams, printre foarte mulţi alţii, au desprins din estetica picturală expresionistă tocmai elementele activismului, ale orientării militante, ale umanismului şi încrederii în Omul Nou.

Asociată uneori cu răsunete whitmaniene (la antilezul Aimé Césaire), alteori cu o imagistică în care critica a descoperit sugestii ale lui Claudel (la Léopold Sédar Senghor) şi, în amîndouă cazurile, cu metafora suprarealistă, conştiinţa „negritudinii“ se rosteşte, nu o dată, în sonorităţi expresioniste.

În sfîrşit, expresionismul abstract, a cărui influenţă asupra artei germane a fost menţionată mai înainte. Curentul a apărut în cea de-a doua jumătate a deceniului al cincilea şi, vreme de mai mulţi ani, a fost considerat drept una dintre direcţiile dominante ale artei uni-

[1] John Willett, *op. cit.*, p. 235.

versale. Previzibilă încă în primele improvizații ale lui Kandinsky, în incrustațiile luminoase de culoare ale lui Rouault și Nolde [1], ea a avut o evoluție complicată pînă ce a atins stadiul din primii ani de după război. Transformarea culorii din obiect implicat în funcție autonomă se produce lent, cu lungi întreruperi, cu întoarceri, ezitări și contradicții. Ruperea legăturilor dintre artist și natură nu s-a putut produce niciodată în chip definitiv. Kandinsky însuși protesta împotriva combinațiilor culorilor pure și ale formelor independente care conduceau la efecte decorative „în genul cravatelor sau al covoarelor". „Frumusețea formei și a culorii nu e un scop în sine, în pofida aserțiunii esteților puriști, obsedați de ideea de «frumos», scria pictorul. Opera de artă e o „formă eternă prin care umanitatea proiectează o explicație a propriului destin" [2].

Kandinsky a vorbit adesea despre obligația artistului de a construi o compoziție rațională, conținută în însăși intenția artistului de a se exprima pe sine ; ea nu trebuia să devină scopul în sine al operei care, astfel, s-ar fi transformat într-o lucrare pur decorativă, indiferentă și exterioară. *Improvizațiile* lui Kandinsky, arta lui Pollock și a lui Tobey nu sînt *nonfigurative* : ele pornesc de la un motiv exterior, de la un efect atmosferic, de la structurile petalelor, ale fructului, ale cristalului. Înainte de toate, arta „expresionismului abstract" reflectă o necesitate lăuntrică, o atitudine etică. O *individualizare* a emoției, în tradiția pictorilor de la *Puntea*, a lui Munch sau Ensor. La capătul unor succesiuni febrile de generalizări ale motivului real, se produce o *universalizare* a sentimentului creator, încorporînd semnificațiile unei stări de spirit ale umanității : artistul redevine purtătorul unui mesaj al lumii ce-și scrutează destinul.

Dintre artiștii școlii de la New York, cel care a păstrat legăturile cele mai lămuritoare cu deformările practicate de expresionismul figurativ e olandezul Willem de Kooning, ale cărui personaje — îndeosebi seria de *Femei* din anii '50, făpturi cu înfățișare agresiv-dizgrațioasă — par a coborî dintr-un apocalips al cărnii. „Arta nu-mi dă sentimentul liniștii și al purității" [3] ; s-ar părea că nu se poate semnala nici o modificare a atitudinii afective a artistului cînd trece de la aceste figurații la construcțiile cromatice, disarmonice, cu rupturi brutale, scrîșnite ale ritmului liniilor.

O altă tendință definitorie a școlii newyorkeze e reprezentată de Jackson Pollock, neîndoielnic artistul care i-a fascinat pe contemporani și a devenit, îndată după tragica lui moarte, la 44 de ani, erou

[1] Vezi Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, p. 245.
[2] Cf. *ibid.*, p. 249.
[3] Cf. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, 1970, p. 95.

al unei legende. Prin pictura lui, Pollock a demonstrat că expresionismul abstract nu înseamnă izolare într-o proprie lume a coșmarului : coșmarul există, dar el e o stare a universului obiectiv, tălmăcit într-o pictură mistuită de febre. Un fel de grafologie a deznădejdii, cu semne lăsate, aparent întîmplător, pe pînza pe care el răstoarnă și picură cutiile de vopsea. Jackson Pollock a plecat și el de la reprezentări figurative : un desen din 1947, intitulat *Războiul*, e o halucinantă îngrămădire de trupuri care se zvîrcolesc, surprinse într-un apocalips al flăcărilor și al schijelor. S-a declarat, dealtfel, împotriva automatismelor în manieră suprarealistă și scopul suprem al artei lui era „să intre în pictură", adică să împlinească unitatea fremătătoare dintre creator și creația sa, reclamată încă de pictorii *Călărețului Albastru*.

Acești doi artiști (și, într-o măsură mai mică, Franz Kline și Robert Motherwell, autori ai unor ample caligrafii, aproape lipsite de culoare) păstrau o legătură evidentă cu opera lui Kandinsky dintr-o epocă mai veche cu trei decenii ; o colecție bogată a picturilor artistului rus se afla la Muzeul Guggenheim din New York și nu încape îndoială că ei au putut-o vedea și studia îndeajuns de atent pentru a trage concluziile pe care le vădește creația lor.

O altă personalitate foarte influentă a vieții artistice newyorkeze a fost Hans Hofmann, ale cărui începuturi au stat sub semnul expresionismului. După ce, vreme de aproape douăzeci de ani, el se consacrase exclusiv activității didactice, s-a întors la pictură și, curînd după aceea, tinerii artiști americani au descoperit în el un teoretician lucid, extrem de cultivat, și un tehnician care cunoștea foarte bine caracteristicile fiecărui material al picturii, fiecărei modalități a gravurii. L-a întîlnit pe Pollock în 1942 și se pare că de la el a deprins tînărul american metoda care avea să devină celebra *action painting*. De Kooning și Pollock lucraseră și pentru Proiectul Federal al Artelor [1] (în cadrul căruia, Pollock colaborase cu Siqueiros) ; deveniseră, împreună, celebri în viața artistică a New Yorkului din 1948. Și tot împreună vor reprezenta Statele Unite la Bienala de la Veneția din 1950. Doi ani mai tîrziu, numele de *action painting* [2] va ajunge bine cunoscut în întreaga Americă ; era, de fapt, o adaptare a teoriei

[1] Un program inițiat de administrația Roosevelt, menit să ajute la rezolvarea grelelor probleme ale artiștilor care sufereau de pe urma crizei economice și să le încredințeze comenzi destinate clădirilor statului.

[2] Un exeget al mișcărilor artistice din acest secol, Harold Rosenberg, va disocia, totuși, *action-painting*-ul (care presupune „autotranscendența") de *expressionism* („acceptarea *eului* așa cum e, cu rănile și cu magia sa") ; în Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, p. 28.

vitaliste, antiintelectuale a „caracterologistului" Ludwig Klages, ale cărui idei ce legau gestul de expresie contribuiseră, la începutul secolului, la crearea unui climat prielnic dezvoltării artei de factură abstractă a lui Kandinsky.

Aproape simultan cu afirmarea mişcării newyorkeze, tendinţe similare s-au produs în Europa de Nord, unde — între 1941 şi 1951 — grupul COBRA îi aduna laolaltă pe Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel şi alţi artişti din *CO*penhaga, *BR*uxelles şi *A*msterdam. Dintre aceştia, olandezul Appel urma un drum foarte apropiat de acela al compatriotului său De Kooning ; oamenii lui trec printr-o dramă violentă în faţa căreia se găsesc neputincioşi („încerc să cuprind în pictură realitatea tangibilă şi astfel să dau expresie vremii mele"). Jorn studiase înainte de război cu Léger ; dar, temperamental, el era un naturalist care adopta acum un anume primitivism grafic, o „ferocitate a polemicii antiburgheze" (pînzele lui vor purta titluri ca *Disperare, Furie controlată* — amîndouă din 1952). Hofmann însuşi adopta un stil ale cărui caracteristici se vor vădi în titlurile unor lucrări din anii '40 : *Cataclism, Extaz, Resurecţie, Furtună* ; după ce a împlinit 70 de ani, el a adoptat o viziune mai calmă, un echilibru mai clar al formelor, o cromatică mai senină.

Un alt artist care a traversat o semnificativă perioadă expresionistă a fost Jean Dubuffet. Personajele lui, homunculi ce se trezesc înconjuraţi de o natură agresivă, păstrează — în limitele unui figurativ de obîrşie expresionistă — dureroasa năzuinţă de a-şi face părtaşi pe semenii lor la propria nenorocire, de a-i şti în preajmă într-o lume ale cărei temeiuri şi mecanisme le sînt inexplicabile, ca în proza kafkiană.

Atît şcoala newyorkeză cît şi COBRA au fost imitate, mai ales în anii '50 şi '60, de pictori cu statură artistică diversă, uneori fără strălucire tehnică, într-o artă care a naufragiat cîteodată „în lucrări decorative destinate birourilor marilor societăţi de afaceri, băncilor şi hotelurilor internaţionale" [1]. Acest declin s-a datorat unei „false relaţii între pasiune şi produs artistic, pe care nici pseudofilosofia nici uriaşele resurse ale publicităţii artistice nu le-au putut rezolva"[2].

Expresionismul abstract a avut, totuşi, un dublu rezultat : a adus din nou în actualitate, într-o epocă de mare derută morală, elemente ale apocalipsului sufletesc, consumîndu-le într-un fel de grafie aparent spontană (aşa cum se desluşise, mai demult, în tehnica picturală a lui Meidner, Soutine sau Kokoschka). Şi i-a stimulat pe unii artişti figurativi să încerce aplicarea unor tehnici la propriile con-

[1] Ralph O. Meyer, „Pros and Cons", în *Village Voice*, 17 febr. 1971, p. 61.
[2] John Willett, *op. cit.*, p. 239

structii compoziționale (ca în unele lucrări de mari dimensiuni ale francezului Paul Rebeyrolle sau, la noi, ale lui Eugen Popa).

Desigur, un studiu privind ecourile expresionismului în arta și în literatura română contemporană așteaptă încă să fie scris. Dar e limpede că Ovid S. Crohmălniceanu are dreptate cînd observă că „sugestiile fertile" ale curentului îndeamnă „pe nu puțini autori tineri — ca Marin Sorescu, în teatru, sau Ion Gheorghe și Ioan Alexandru, în lirică — să le reia cu netăgăduit succes" [1]. După cum, în artele vizuale, creația unor personalități de real prestigiu, Wanda Sachelarie în pictură, Constantin Popovici, Mircea Spătaru sau Paul Vasilescu în sculptură, au știut să aprofundeze ideile stilistice ale curentului și să le dea un înțeles propriu.

[1] *Literatura română și expresionismul*, p. 273.

Încheiere

Întrebarea esențială pe care și-o pune oricine a răsfoit istoria expresionismului e : ce *înseamnă,* de fapt expresionismul, văzut de la capătul unui drum de aproape nouă decenii ?

Singurul răspuns posibil mi se pare acela care, ferindu-se să dea o definiție strictă, ia în seamă diversitatea stilistică, varietatea pozițiilor filosofice și politice, astfel încît să se poată recunoaște cu deplină onestitate că multe opere sînt judecate ca aparținînd curentului datorită, mai curînd, înțelesului propriu atribuit de critic decît unor criterii riguroase.

Pentru că, dincolo de realitățile istorice ale școlii artistice, nu putem respinge punctul de vedere al unui Herbert Read pentru care termenul însemna „un mod fundamental de percepere și reprezentare a lumii din jurul nostru ; e un cuvînt necesar în mod fundamental, ca «materialism» sau «realism» și nu unul cu implicații secundare, ca «impresionism»...". Mișcare esențialmente germană, răspîndită apoi într-un proces complex de relații stilistice și ideologice, ea a însemnat o realitate mult mai cuprinzătoare decît, să zicem, cubismul francez. Pînă la apariția suprarealismului (pentru că dadaismul i-a fost afin în multe privințe), a reprezentat mișcarea dominantă a întregii avangarde. Mai mult, unii au identificat-o, pentru un timp, cu avangarda însăși.

Vreme de peste un deceniu, pînă la încheierea primului război, el s-a manifestat pe teritoriul unei singure culturi naționale. Astfel încît, deși sub raport stilistic a fost mai puțin unitar decît oricare curent european, în spirit era de o remarcabilă coerență ; și — așa cum s-a constatat — oricine a trăit experiența expresionismului i-a purtat semnele, mai mult sau mai puțin evidente, în întreaga sa creație.

Numele e asociat, în mod curent, cu o anume generație. Ceea ce e, în bună măsură, îndreptățit : pentru că, dacă e adevărat că între

membrii mişcării erau mari diferenţe de vîrstă (Kandinsky, de exemplu, era născut în 1866, Toller în 1893), e tot atît de adevărat că nici un artist german a cărui dată de naştere e cuprinsă între 1880 şi 1895 nu a putut ignora această experienţă. Nu încape îndoială, multe dintre problemele pe care şi le-au pus expresioniştii nu erau noi şi erau împărtăşite de întreaga mişcare modernă : imaginea oraşului industrial, a degradării morale aduse de dominaţia capitalistă, speranţa în viitor (*Omul Nou* e un locuitor al oraşului) şi, probabil prin contrast, sentimentul însingurării individului, fascinaţia temelor maladiei şi morţii. Dar nu atît repertoriul tematic defineşte înţelesul curentului, cît modul de comunicare, frenezia vitalistă, patima dureroasă a trăirii. Primatul emoţiei, al neliniştii afectează nu numai natura subiectului, ci şi forma : el constituie, aşa cum consideră imensa majoritate a criticilor, caracteristica de bază a expresionismului. Nu emoţia comunicată de contemplaţie, ci violentă, febrilă, emoţia unui romantism exacerbat.

În artele vizuale cred că se pot schiţa două direcţii determinate de forma pe care o iau afectele. Mai întîi, o deformare care folosea adesea înnoirile introduse de cubişti şi de futurişti, exploatînd angularităţile, perspectiva simultană şi descompunerea mişcării. Pe de altă parte, după o perioadă în care pictura grupărilor de la Dresda şi München şi-a însuşit exaltarea fauvistă a culorii, o viziune mai gravă a cromaticii a condus-o spre o paletă cu brunuri şi cu tonuri surde de verde, cu albastrurile întunecate şi roşurile posomorîte ale *Răstignirii* lui Grünewald şi ale dramaticului *Toledo* al lui El Greco. Principii similare au guvernat dezvoltarea scenografiei expresioniste, iar deformarea a fost introdusă şi în stilizarea gestului actorilor. Structura dramatică însăşi s-a dezintegrat într-o suită discontinuă de scene, motivaţia psihologică a personajului a fost înlocuită cu o prezentare alternativă a diverselor faţete ale comportării lui ; alteori, eroii dramei erau înfăţişaţi într-un fel de portret lipsit, programatic, de relief, siluete bidimensionale aplicate pe fundalul acţiunii. Poezia şi dialogul piesei de teatru (mai rar proza narativă) erau compuse din fraze sacadate, cu o sintaxă arbitrară, cu inversiuni care nu erau departe de tehnica picturii expresioniste. Formele poetice, manevrate asemenea celor din artele vizuale, impuneau folosirea versului liber ca tehnică preponderentă. Şi, pe cînd în teatru expresionismul ţintea la efecte groteşti, cu gesturi brusce, intermitente, inspirate de cinematograful mut, poezia va adopta, din ce în ce mai frecvent, un ton solemn, mesianic. Intensitatea emoţională exprima deopotrivă conştiinţa tragică a vieţii moderne şi, mai ales în operele expresionismului timpuriu, o ură adîncă împotriva războiului şi o copleşitoare dragoste faţă de întreaga umanitate.

Mișcarea artistică germană a expresionismului e atît de limitată în timp, încît nu e lesne să i se stabilească raporturi clare cu nenumăratele opere de artă create în alte țări, în perioade desemnate, în mod obișnuit, ca fiind tot expresioniste. Nici să explice izbitoarele asemănări cu opere ale unor epoci definite, în general, prin alte caracteristici ale atitudinii artiștilor. Problema a fost rezolvată, uneori, prin analogie : observîndu-se că influențe similare (de exemplu, Nietzsche, Whitman, Strindberg, Gauguin, simboliștii belgieni) au acționat asupra modalităților de structurare a unei opere, atribuind — artiștilor care aveau între 25 și 30 de ani în jurul lui 1910 — o receptare comună a sensurilor acestor influențe, căutînd asemănări cu caracteristicile puse, îndeobște, pe seama artei expresioniste germane. Așa încît, în combinațiile felurite, elementele expresionismului pot fi regăsite în opera unor artiști care n-au aderat niciodată declarat la programul mișcării — de exemplu, Henri Gaudier-Brzeska, O'Neill sau Rouault.

O altă cale urmată de istoricii mișcării pornește nu de la analiza formelor (pentru care răspunsurile se înscriu într-o arie îndeajuns de clar delimitată), ci de la aceea a ideilor generale ce pot hotărî atitudinea unui artist [1]. Calitatea unui asemenea procedeu stă în putința de a elimina tot ceea ce e efemer într-un curent artistic, aparținînd împrumuturilor de la înaintașii imediați, de la alți membri ai mișcării ; se ajunge, de fapt, la chestiunea esențială a emoției care, în orice operă expresionistă, se impune ca „forță guvernantă", „dictînd în chip spontan orice deformare stilistică, orice accent morbid al subiectului" [2].

Nu toți cei care au venit, însă, în contact cu arta expresionismului german ar putea fi înglobați în mișcarea ale cărei definiții sînt, se știe, atît de puțin unitare. Participant la activitatea unor grupări declarat expresioniste, Klee era preocupat de probleme ce nu au stat, aproape defel, în atenția colegilor săi de generație. Alții s-au apropiat de mișcare numai pentru o vreme și nu întotdeauna interesul lor real pentru soluțiile expresioniste coincide cu crearea operelor celor mai caracteristice pentru estetica acestui curent. Ciclul peisajelor din Dresda ale lui Kokoschka, citate de multe ori drept cele mai expresioniste opere ale artistului, din pricina exaltării gamei cromatice („mult mai subtilă decît aceea a artiștilor de la *Pun-*

[1] Nici o altă mișcare din secolul nostru nu a avut urmări atît de importante în înnoirea perspectivei adoptate de istoricii artei. Vezi capitolul *Expresionismul și istoria artei*, Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 185—211.

[2] John Willett, *op. cit.*, p. 242.

tea" [1]) şi a aplatizării perspectivei, au o linişte, o seninătate cu totul ne-expresionistă şi marchează, de fapt, despărţirea de mişcare a artistului.

Pentru că expresionismul nu înseamnă, pur şi simplu, un primitivism al regimului cromatic, după cum nu înseamnă numai abordarea unor teme comune cu acelea care caracterizează mişcarea. Violenţa culorii poate fi mai importantă pentru definirea fauvismului ; după cum nici deformarea „în sine" nu are neapărat un sens expresionist, dacă nu e orientată, mai presus de orice, conştient sau nu, spre comunicarea unei emoţii intense. Sculptura lui Lehmbruck, frecvent discutată din perspectiva expresionismului, are foarte puţine puncte de contact cu estetica curentului, pentru că deformările introduse de ea „sînt calculate să sporească efectul sentimentalist al atitudinii şi al portretului" [2]. Jacob Epstein, şi el judecat de unii critici ca purtător al ideilor expresioniste, „sentimentalizează în modelaj şi monumentalizează în sculptura în «tăietură directă»" [3]. Ferdinand Hodler, pe care şi autorul acestor pagini l-a socotit cîndva „un expresionist fără ştirea sa" [4], nu e preocupat atît de transmiterea unor emoţii, cît de construirea unor simboluri ale ideilor.

Nici deformările de tip naiv (ca la Rousseau-Vameşul) sau mimînd naivitatea (ca la Modigliani) nu îşi propun comunicarea tensiunii afectelor. Cu atît mai dificilă e distincţia dintre elementara simplificare grotescă şi grotescul de tip expresionist ; uneori — ca la Alfred Kubin sau la Gustav Meyrink, al căror expresionism e contestat de unii comentatori — ele pot coincide. Dar arta grotescă nu e întotdeauna preocupată de transmiterea tensiunii emoţionale a artistului, sau de sugerarea conflictului tragic dintre artist şi universul din preajmă : ea poate, în tradiţia romanului gotic, să opereze asupra lumii afective a privitorului cu mijloace raţional cumpănite, construite într-o tehnică îndelung elaborată.

La fel de greu e să se decidă dacă expresionismul trădează o înclinaţie temperamentală a unei anume naţii. Artiştii şi scriitorii germani oferă soluţii atît de diverse problemelor puse de expresionism, iar alţii — din afara graniţelor Germaniei — se apropie atît de mult de viziunea în general numită „germanică", încît traseele sînt foarte greu de stabilit. Ce e comun, de exemplu, între Kandinsky, Rouault şi Tamayo ? Sau între Beckmann şi Marc, artişti ai aceleiaşi culturi, produşi de acelaşi climat spiritual căruia i s-au declarat, deopotrivă, adversari ?

[1] Edith Hoffmann, *Kokoschka, Life and Work*, Londra, 1947, p. 75.
[2] Dore Ashton, *The Unknown Shore*, Londra, 1962, p. 116.
[3] Charles A. Smith, „Epstein", în *Arts*, aug. 1973, p. 35.
[4] *Expresionismul*, 1969, pp. 35—38.

În ceea ce priveşte atitudinea politică, nimeni (sau aproape nimeni) nu mai face abstracţie de prezenţa unei atitudini conştient politice în structura însăşi a curentului. Uneori, ea capătă o mai mare forţă de expresie, la Dix, la Grosz, la muraliştii mexicani, la Guttuso şi la Peter de Francia, la Masereel şi la tînărul Elmer Rice (adversar al războiului, de pe poziţiile socialiştilor americani), la comunistul Césaire sau la Nicolae Cristea, Tonitza şi Leon Alex. Sînt, fără îndoială, excepţii (cercul newyorkez al lui Hans Hofmann e una dintre acestea, dar Pollock şi De Kooning au afirmat, în anii '30 şi '40, o poziţie net antiburgheză). În general, expresionismul, mişcare ce aspira la transformarea întregii lumi, se întîlnea cu ideile partidelor şi grupărilor progresiste.

Pe de altă parte, părerile lui Lukács nu pot fi, pur şi simplu, ignorate. Chiar dacă exponenţii mişcării care au aderat la nazism nu sînt printre cei mai de seamă artişti şi scriitori ce au reprezentat mişcarea, chiar dacă — înainte încă de a fi trecut de partea regimului lui Hitler — nu erau priviţi cu prea mult respect de colegii lor de generaţie, faptul nu e lipsit întru totul de însemnătate. Pentru că nu se poate contesta că un anume iraţionalism, un misticism agnostic, o idealizare a „primitivismului barbar" intra cîteodată în plămada ideologică a expresionismului.

Asemenea contradicţii esenţiale pot deruta. Dar ele dau măsura unor probleme ce caracterizează un curent ale cărui ecouri se fac încă auzite în cultura acestui sfîrşit de veac. Şi care, aşa cum spunea cineva, demonstrează că expresionismul e un organism viu, nu o piesă de muzeu.

INDICE
de artişti, scriitori şi critici

(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

(F)

(G)

(H)

(I)

(J)

(K)

(M)

(N)

(O)

(P)

(Q)

(R)

(S)

(Ş)

(W)

(Y)

(Z)

INDICE
de titluri de reviste *

* Sînt cuprinse aici numai titlurile publicațiilor care au participat la lansarea ideilor expresionismului sau au polemizat cu ele ; nu și acelea în care s-au tipărit ulterior studii academice, consacrate discutării diverselor probleme ale mișcării.

(F)

(G)

(H)

(I)

(J)

(K)

(L)

(M)

(N)

Cuprins